4° Mus. Th.
1435 z

Siegmeyer

Theorie

der

Tonsetzkunst

von

J. G. Siegmeyer.

Berlin,
in Commission bei Wilhelm Logier.
1822.

30 H

5066

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ERZIEHER AKADEMIE DER ADOLF-HITLER-SCHULEN

(15765)

Vorwort.

Diese Theorie der Tonsetzkunst; wenn ich sie so nennen darf, ist zwar die Frucht eines schnellen Entschlusses und einer raschen Ausführung, jedoch das Resultat eines mehrjährigen Nachdenkens und mancher Bemerkungen, die sich mir bei Anhörung aller Arten von Musik oft unwillkührlich aufdrängten. Es hat mich dabei weiter keine andre Absicht geleitet als die: zu nützen, ich wünschte daher wohl, daß wenigstens mein guter Wille diesen Zweck zu erreichen, gefällig aufgenommen werden möchte. Die mir dazu verbleibende Zeit erlaubte mir nicht, auf irgend eine Eleganz der Schreibart denken und das Ganze hier und da verbessern zu können; auch gestattete der Plan des Werks nicht, mehreres so ausführlich zu behandeln wie ich wohl gewünscht hätte.

Die Idee, die Harmonie zu erklären, gehört mir ursprünglich nicht, sondern dem achtungswerthen Portmann, ob ich schon gestehen muß, daß mir von der Zeit her, wo ich sein System las, nichts weiter im Gedächtniße verblieben war als die Grundzüge seines Planes.

Wenn manches in den Abhandlungen dunkel geblieben ist, so liegt die Schuld nicht an einem fehlerhaften Zusammenhange der Theorie selbst, sondern an dem Mangel einer vollkommenen Erklärung, und daher rührt es auch, daß ich einiges vielleicht wiederholt, und hin und wieder etwas wesentliches weggelassen habe.

Ich läugne es nicht, daß ich mehr die Absicht gehabt habe, den Grund der Schönheiten in der Musik aufzusuchen und wo möglich einen Fingerzeig zu Erreichung der Stufe, zu geben, worauf Mozart, Gluck und Haydn standen, als der Welt noch einmal alle Regeln früherer General-Baß-Schulen und Theorien zu wiederholen, deren Qualität und Quantität oft gerade

daran Schuld ist, daß sich unsre Phantasie der Ketten nicht entledigen kann. Indem ich jedoch überzeugt bin, daß die außerordentlichsten Fähigkeiten eines Menschen nicht hinreichend sind ein Interesse in der Musik zu erregen, welches der Cultur derselben in unsern Zeitalter angemessen ist, ferner, da ich glaube, daß die Kenntniß des Kontrapunkts und der Fuge wesentlich nothwendig sind, um sich über das Gemeine und die Regellosigkeit vieler Componisten zu erheben und den Arbeiten einen klassischen Werth zu geben, so habe ich die vortrefflichen Lehren Marpurgs über diese Gegenstände zusammengedrängt und das Hauptsächlichste, soviel es der Raum gestattete, fast wörtlich mit aufgenommen. Die wahre Kunst schließt alles Vorurtheil und ihren Erbfeind: den Neid aus, und nimmt alles Gute wie und wo sie es findet ohne Nebenabsicht auf, weshalb ich auch hoffe, daß, wenn ich meinen Zweck verfehlt haben sollte, wenigstens mein Wunsch ihn zu erreichen, entschuldigt werden kann.

Wenn man die ältern Lehren der musikalischen Composition genau betrachtet, so findet man, daß sich auffallende Meinungen und zwecklose Regeln in dieselben eingeschlichen haben, wahrscheinlich theils dadurch, daß die Systeme nicht einfach genug waren, wodurch immer Ausnahmen entstehen mußten; theils daß die Regeln derselben auf Tonstücke gegründet wurden, die keine Muster hätten abgeben sollen, weil sie nicht immer harmonisch richtig waren. Was den ersten Fall betrifft, so geben fast alle General-Baß-Schulen älterer Zeit das Beispiel einer ungeheuern Ausdehnung und Unfaßlichkeit ab, und das Ganze ist oft nichts mehr und nichts weniger als eine Compilation einzelner Fälle und der daraus entsprungenen Regeln. Der zweite Fall mußte eintreten, weil eben noch kein ganz übereinstimmendes System vorhanden war, wonach einzelne falsche Harmonien oft schon berühmter Componisten, geprüft werden konnten, und man wußte nicht genau, ob man die Regeln nach den Tonstücken oder die Tonstücke nach den Regeln anfertigen sollte. Das Ohr und Gefühl protestirt zwar oft gegen Barbarismen der Musik, aber das Vorurtheil: daß dergleichen Tonstücke nur für Kenner geschrieben sein sollen, benimmt uns allen Muth, eine uns vorgeworfne Unwissenheit abzulehnen.

Es giebt aber in der Musik eben so gut eine Wahrheit die sich auf die Richtigkeit der harmonischen Natur der Töne gründet, wie in andern Künsten

und Wissenschaften, und mithin auch eine Bestätigung des Ausspruchs Lessings „Nichts ist schön, was nicht wahr ist". Solche musikalische Unwahrheiten sind aber leider häufig anzutreffen; um jedoch kein Beispiel anführen zu dürfen, will ich nur im Allgemeinen bemerken; daß diejenigen Stellen eines Tonstücks immer solche Unwahrheiten sind, die einem gebildeten Gehöre mißfallen, sie mögen ihren Grund in der Harmonie oder in der Melodie oder im Rhythmus haben. Da nun aber die Genialität in der Musik nicht in der Kenntniß einzelner sondern in der Erfindungsgabe aller wesentlichen Theile und in der besondern Zusammenstellung der letztern zu einem vollkommenen schönen Ganzen besteht, so kann auch in der Musik etwas richtig oder wahr sein ohne daß es deswegen schön ist. Und dies unterscheidet den blos guten Arbeiter von dem Genie, denn die Kenntniß ist Sache des Verstandes und der Urtheilskraft, die Genialität aber Eigenschaft der Erfindungsgabe und der Urtheilskraft zugleich.

Man hat häufig angenommen, daß die Phantasie des Tonkünstlers bei Erfindung seiner Tonstücke ganz allein, (gleich dem Fatum der Alten über die menschlichen Schicksale) walte, und den technischen Theil mit wenigerer Aufmerksamkeit in Hinsicht auf Erfindung behandelt. Es ist zwar wahr, daß ein glücklicher und freundlicher Genius den Künstler umschweben muß, allein es ist auch nicht weniger wahr, daß die Schönheiten der Kunstwerke größtentheils nur aus der Vervollkommung aller, selbst der kleinsten materiellen Theile entstehen, und daß die Phantasie nur die Fackel hält das Ganze zu erleuchten, um sich mit ungewöhnlichen Schwunge über alle Hindernisse und Unvollkommenheiten erheben zu können. Die Phantasie muß mit der Wissenschaft unter Controlle der Urtheilskraft und des guten Geschmacks, gleichen Schritt gehen, denn fast alle große Werke sind, nächst einer lebhaften Phantasie (die vorauszusetzen ist) Früchte der Kenntniß und des Fleißes, und wenn so wenig Menschen bei solchen Eigenschaften einen großen Zweck erreichen, so liegt die Ursache größtentheils an dem Mangel einer richtigen Ansicht der Kunst-Produkte und an einem gewissen feindlichen Geschicke der Lebens-Verhältnisse, die auf das Gelingen und dem Beifall unserer Arbeiten einen so bedeutenden Einfluß haben.

Wenn der Tonkünstler sich nicht im Geiste den ganzen Effect seiner Arbeit vorstellen, seine Gedanken nicht ohne Instrument niederschreiben, die folgenden Ideen nicht aus den erstern entwickeln kann und nur der Eingebung mechanisch folgen muß, so kann er nichts großes und schönes erwarten. Die ganze Sphäre der Töne muß klar vor seiner Seele stehen, um sich die Melodien und Harmonien daraus zu bilden. Ist sein Begriff von den Schönheiten der Musik berichtigt, und sein Sinn dafür gebildet, so wird ihm seine Phantasie die Gedanken erfinden und vor das Ohr seiner Seele stellen; gefallen sie ihm, so wird seine auf die Kenntniß aller, selbst der kleinsten Theile gestützte Urtheilskraft sie sondern, und schreibt er sie wieder so wahr und richtig nieder als er sie empfunden hat, so müssen sie auch bei andern ein gleiches Gefühl erwecken. Ist sein eignes Urtheil aber mit den vorgestellten Ideen nicht zufrieden, so ist es ein Beweis, daß die Phantasie nicht thätig genug gewesen ist, dem Begriffe von wahrer Schönheit zu entsprechen. Ueberhäuft im Gegentheil die Phantasie die Urtheilskraft, so fällt oft der Stempel der Deutlichkeit und Klarheit hinweg.

Es haben viel gute Theoretiker über die Lehre der Composition geschrieben, uns aber practisch keinen Beweis gegeben ob sie recht hatten oder nicht; und diejenigen, die uns durch ihre Kunstwerke begeistern, haben nichts darüber gesagt, entweder weil ihnen eine dergleichen Arbeit zu geringe schien oder zu schwierig, etwas zu beschreiben was nicht gut zu beschreiben ist.

Ich bin weit entfernt mir einzubilden, daß ich ersetzen könne, was jene Auserwählten unterlassen haben, ich habe mich jedoch auch nicht dem Versuche: etwas zum Besten der Kunst beizutragen, abschrecken lassen. Ich wage es daher, dem Leser nachstehende Kapitel vorzulegen und die Entscheidung seiner gefälligen Prüfung anheim zu stellen.

Berlin, den 1sten Mai 1822.

Der Verfasser.

Inhalt.

Erste Abtheilung.

Erstes Kapitel. Noten=System. Seite 1
Zweites Kapitel. Töne — 1
Drittes Kapitel. Tonleitern — 2
Viertes Kapitel. Octaven — 5
Fünftes Kapitel. Ton=Entfernung. Seite 5
Sechstes Kapitel. Verwandtschaft der Tonarten — 6

Zweite Abtheilung.

Erstes Kapitel. Harmonie — 9
Zweites Kapitel. Intervalle einer Tonart und ihre Benennungen nach dem Noten und Zahlen Systeme — 22
Drittes Kapitel. Consonanzen und Dißonanzen der Intervalle einer Tonart — 33
Viertes Kapitel. Harmonische Bewegung — 35
Fünftes Kapitel. Fortschreitung in Quinten und Octaven — 38
Sechstes Kapitel. Harmonische Mehrdeutigkeit eines jeden Tones — 42
Siebentes Kapitel. Stimmenführung — 48
Achtes Kapitel. Verdoppelung der Intervalle — 49
Neuntes Kapitel. Auslaßung der Stimmen — 51
Zehntes Kapitel. Modulation oder harmonische Fortschreitung — 52
Eilftes Kapitel. Einrichtung der Modulation der Tonstücke überhaupt — 68

Dritte Abtheilung.

Erstes Kapitel. Melodie — 69
Zweites Kapitel. Accent der Melodie — 87
Drittes Kapitel. Zerlegung der Harmonie in melodische Theile — 93
Viertes Kapitel. Aufnahme fremder Ideen bei Erfindung der Melodie — 101
Fünftes Kapitel. Nachahmung bei Erfindung der Melodie — 104
Sechstes Kapitel. Satz und Gegensatz bei Erfindung der Melodie — 106

Vierte Abtheilung.

Erstes Kapitel. Rhythmus, Metrum und Symetrie in der Musik — 109
Zweites Kapitel. Besondre Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks Seite 155

Fünfte Abtheilung.

Erstes Kapitel. Contrapunct. — 162
Zweites Kapitel. Doppelter Contrapunct — 166
Drittes Kapitel. Dreifacher oder dreistimmiger Contrapunct — 185
Viertes Kapitel. Vierdoppelter oder vierstimmiger Contrapunct — 198
Fünftes Kapitel. Doppelt verkehrter Contrapunct — 207
Sechstes Kapitel. Rückgängiger Contrapunct — 219
Siebentes Kapitel. Versetzung einer Composition in verschiedenen Bewegungen und deren Auflösung in verschiedene Contrapuncte — 223
Achtes Kapitel. Fuge — 223
Neuntes Kapitel. Canon — 236

Sechste Abtheilung.

Erstes Kapitel. Ideen über den Ausdruck — 245
Zweites Kapitel. Vom Style oder von der Schreibart der Musik überhaupt. — 249

Erste

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Erste Abtheilung.

Erstes Kapitel.

Von dem Notensysteme.

Bevor zu der Abhandlung der einzelnen Theile der Tonsetzkunst geschritten werden kann, ist es nöthig, vorher mit wenig Worten zu bemerken, daß; um andern die Kunst: die Töne nach gewissen Regeln zu einem vollkommnen Musikstücke zu bilden, mittheilen zu können, schriftliche Zeichen nöthig wurden, die man nach und nach in ein vollkommenes System gebracht hat.

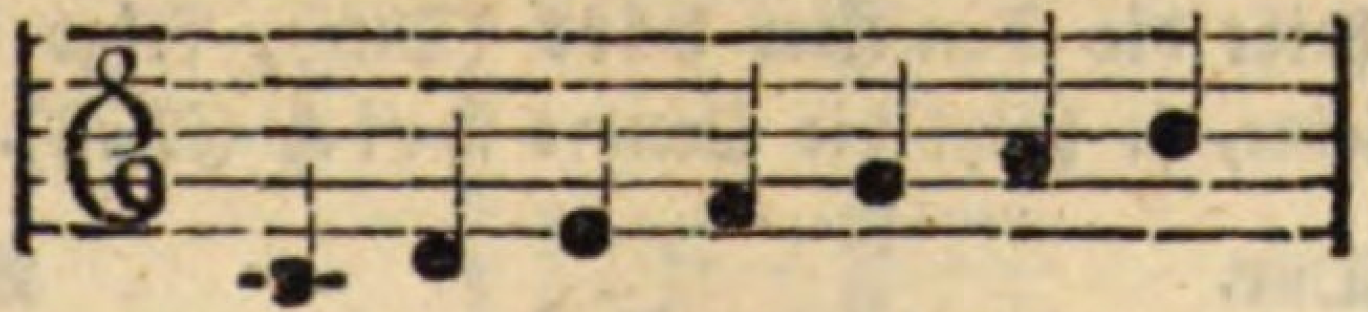
Da diesem Systeme (Noten System) weiterhin eine eigene Abhandlung gewidmet worden ist, so kann das Nähere hier übergangen werden, da ohnehin vorauszusetzen ist, daß dem Leser die Noten, die Leitern, die Pausen und andre Zeichen der Musik-Sprache bekannt sein werden.

Zweites Kapitel.

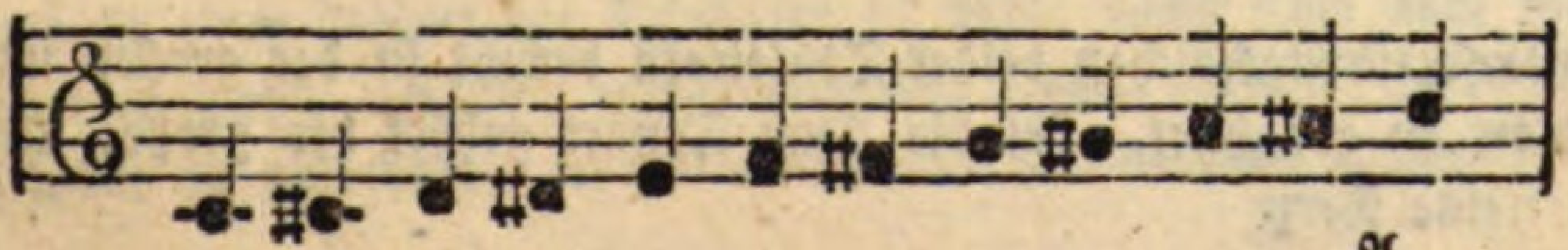
Von den Tönen.

Es ist wohl mit Gewißheit vorauszusetzen, daß; wer sich der Tonkunst widmen will, wiße, was ein auf eine bestimmte Tonart sich beziehender Ton ist.

Es giebt in der Natur nur 7 Töne die sich unserm Gehöre am schärfsten einprägen, als:



und außer diesen noch 5 andere, durch deren Dazwischentretung sie die Namen: halbe Töne erhalten, als:



Vergleicht man diese Scala mit der ersten, so ergiebt sich, daß zwischen dem 3ten und 4ten Ton kein halber tritt, was auch der Fall ist, wenn man auf den 7ten Ton den 8ten (im Grunde wieder der erste) folgen läßt.

Diese Abweichung hat Veranlaßung zu der Vermuthung und selbst zu vielen unnützen gelehrten Abhandlungen gegeben, daß wir noch kein regelmäßiges Tonverhältniß besäßen; allein jedes richtige Gefühl in Betreff der Töne widerlegt jede Behauptung dieser Art, und das bestehende Tonverhältniß ist hinreichend, unsern Scharfsinn: aus ihnen eine Sprache unserer Empfindungen (Musik) zu bilden, daran üben zu können.

Vorbemerkte Töne sind die einzigen Elemente der Musik, aus deren Uebereinandersetzung, (Harmonie) und Hintereinandersetzung (Melodie) die Art und Weise entstanden ist, die Tonsetzkunst genannt wird. Welchen Grad der Kultur diese Kunst bis jetzt erreicht hat, ist bekannt, welchen sie aber noch erreichen wird, läßt sich nicht bestimmen.

Nimmt man einen dieser Töne, er sei welcher er wolle, wieder als Grundton an, und läßt darauf die andern in einer gleichen Entfernung folgen, wie in vorher angeführter Tonart C dur geschehen ist, so entsteht eine andre Tonart.

Drittes Kapitel.

Von der Tonleiter.

Eine stufenweise Fortschreitung von 7 Tönen bis zum 8ten, die auf fünf großen und zwei kleinen Tonstufen geschieht und unser Ohr befriedigt, ist unter dem Namen der diatonischen Tonleiter (Tonart) bekannt. Sie kömmt in zweierlei Gestalten vor und zwar:

Dur und Moll.

Beide unterscheiden sich durch die Lage der kleinen Tonstufen. Folgen nach dem ersten Tone (den man Grundton, Tonika, Prime nennt) zwei große Tonstufen und darauf eine kleine, so heißt die Tonleiter hart (Dur), folgt hingegen nach der ersten großen Tonstufe eine kleine, so heißt die Tonart weich (Moll).

Dur. Moll.

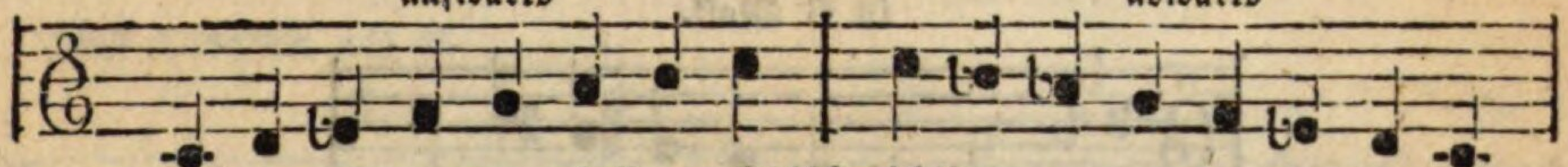
Das Unterscheidungszeichen beider Tonleitern besteht in der großen und kleinen Terz vom Grundton an gerechnet. In die Dur Tonart gehört die große, und in die Moll Tonart die kleine Terz.

In der Dur Tonart geschieht die Fortschreitung der Intervalle auf und abwärts auf gleiche Weise, oder auf den nehmlichen Tonstufen. In der Moll Tonart aber verändern sich die Intervalle, nehmlich abwärts erniedrigt man die der Octave nächsten zwei Stufen oder Töne um einen halben Ton.

Es ist nicht zu läugnen, daß diese Abweichung der Moll Tonleiter einigen Irrthum veranlassen kann, weil in der Praxis, abwärts wieder eine Abänderung eintritt; sie gründet sich jedoch nur auf die zwei Fälle: ob die kleine Septime in der Harmonie oder Melodie vorkömmt. In harmonischer Verbindung kommt sie nicht klein vor, aber in der Melodie, weil sonst im letzten Falle der Sprung von der großen Septime auf die kleine Sexte zu groß sein würde. Beide Tonleitern sind folgende:

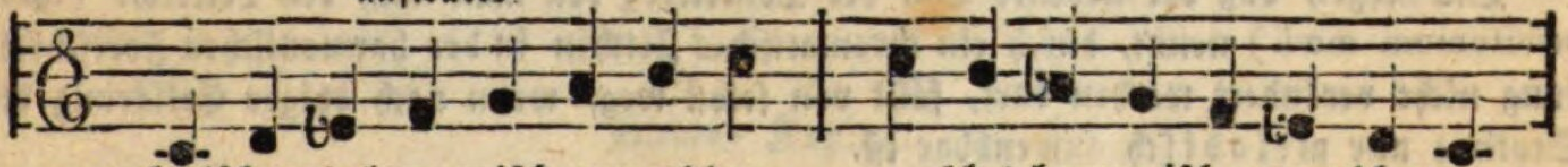
C Moll.

aufwärts abwärts



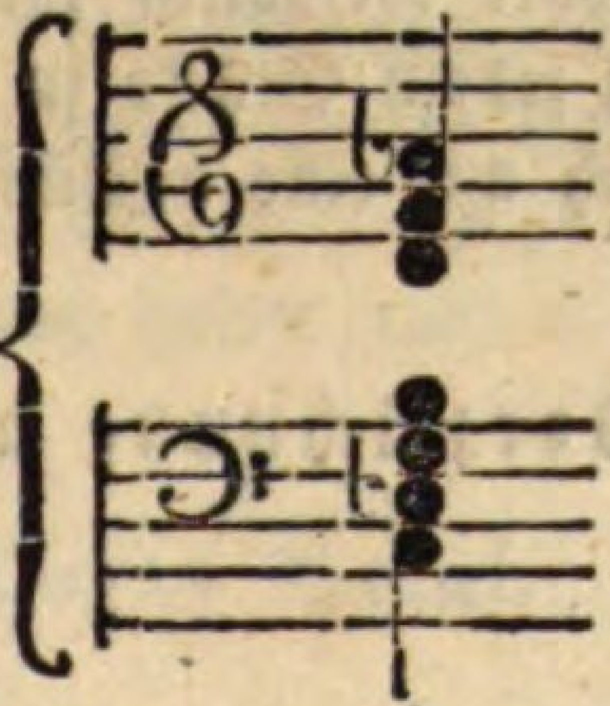
beide melodisch richtig.

aufwärts



melodisch und harmonisch anwendbar. blos harmonisch anwendbar.

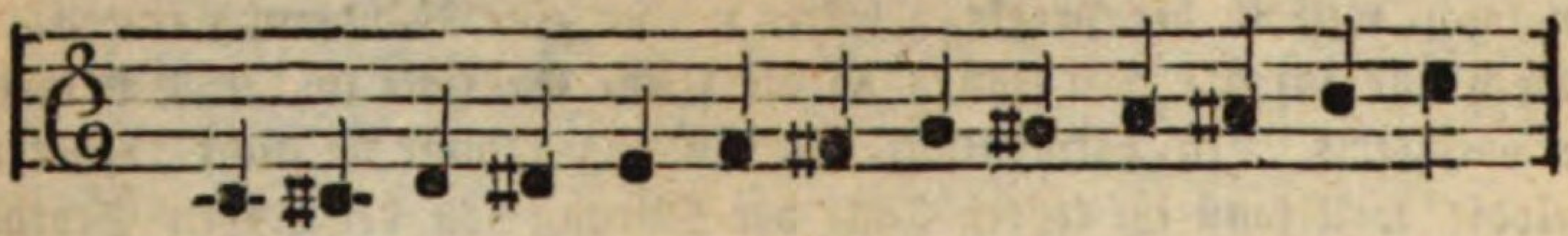
Der Grund liegt darin, daß nur die Intervalle der letzten Tonleiter in der Hauptharmonie, nämlich: in der zusammengesetzten Primen und Dominantenharmonie, liegen.



Da innerhalb einer Octave der Tonleiter 12 halbe Töne (die auch die chromatische Tonleiter genannt wird) melodisch hinter einander folgen können, so kann auch von jedem halben Tone an gerechnet, wieder eine andre chromatische Tonleiter gebildet wer-

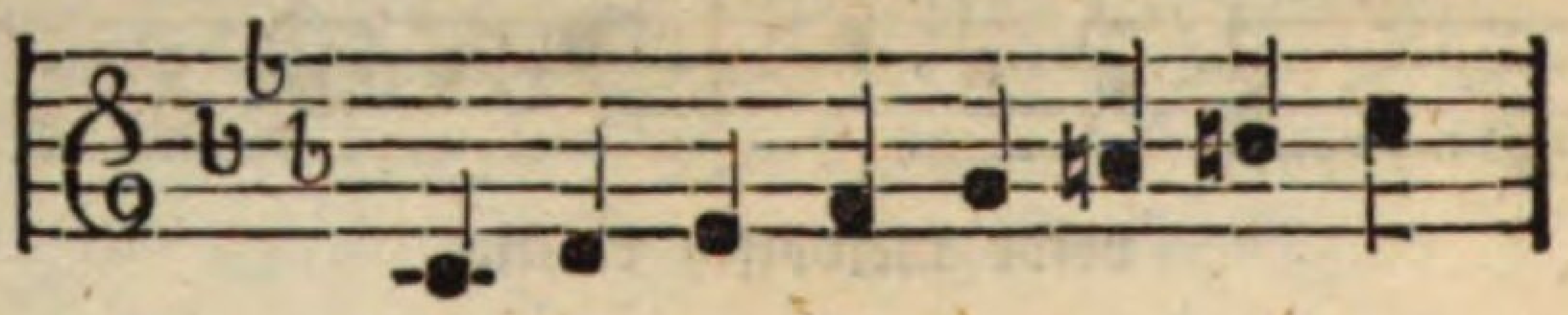
den, woraus im Ganzen 24 Tonarten entstehen, nämlich 12 harte (Dur) und 12 weiche (Moll). Eine Harmonische Tonleiter ist in den Dur und Moll Tonarten ganz gleich, nur unterscheiden sie sich durch die Vorzeichnung.

Chromatische Tonleiter.



Bei der diatonischen Tonleiter in den Moll Tonarten wird die Vorzeichnung gewählt wie sie abwärts nöthig ist z. B.

in C Moll.

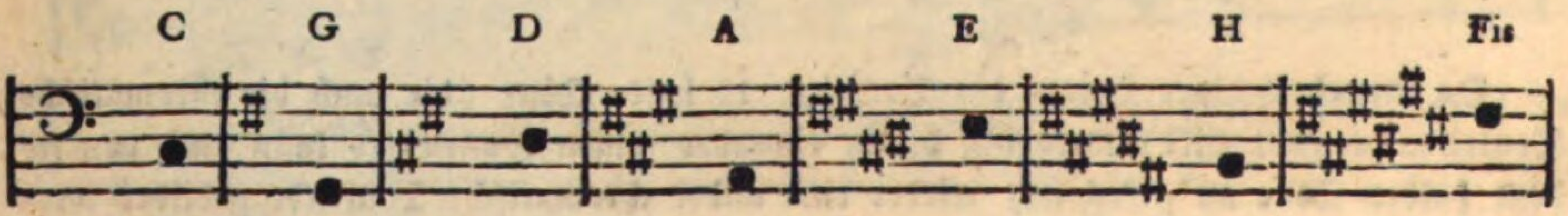


Die Regel, daß der siebente Ton der Tonleiter; den man auch den Leiteton (Subsemitonium modi) nennt, durch ein chromatisches Zeichen in der harmonischen Fortschreitung nicht verändert werden darf, fällt von selbst weg, wenn nach obiger Erklärung die Septime nur melodisch anwendbar ist.

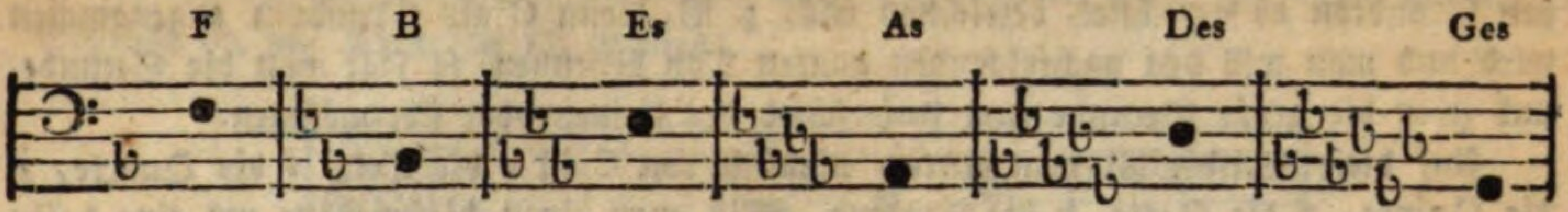
Unter den sieben wesentlichen Intervallen einer Tonart sind in der Fortschreitung einige dem Gehöre annehmbarer und faßlicher als andre. Z. B. Die große und kleine Terz, die reine Quinte, die Octave, die kleine und große Quarte, die kleine und große Sexte nebst ihren Umkehrungen. Der richtige Gebrauch geht jedoch aus der Art und Weise hervor, ob sie harmonisch oder melodisch fortschreitend vorkommen. Entweder eine harte oder weiche Tonart muß jedem Stücke zu Grunde liegen, so wie jede Melodie und harmonische Begleitung sich auf eine bestimmte Tonleiter beziehen muß.

Tabelle der Vorzeichnung aller Tonarten.

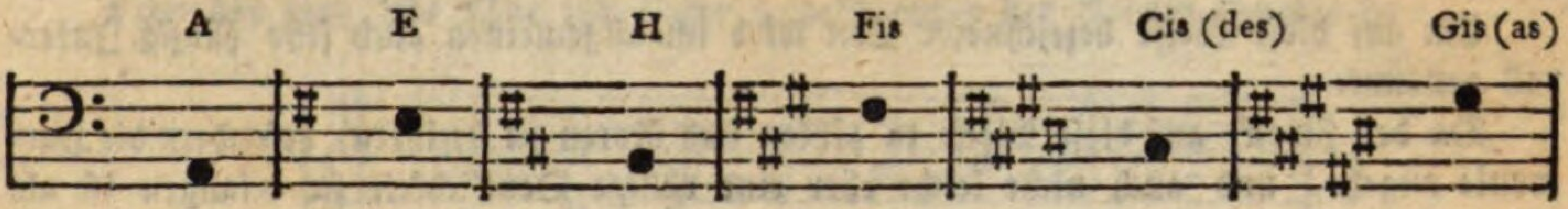
Dur Tonarten mit ♯



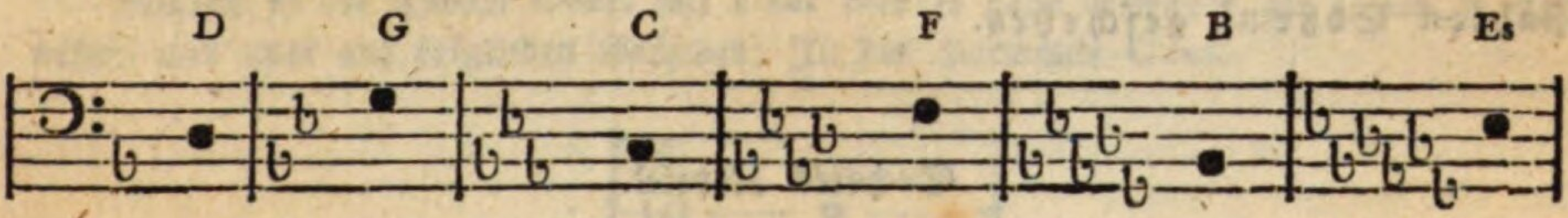
Dur Tonarten mit B.



Moll Tonarten mit ♯



Moll Tonarten mit B.



Viertes Kapitel.

Von den Octaven.

Wenn man den 7 sogenannten ganzen Tönen noch den 8ten hinzufügt, so nennt man einen solchen Tonumfang eine Octave. Die menschliche Stimme und der größte Theil der Instrumente geht über einen solchen Umfang hinaus, und es ist auch nöthig, daß sich die Tonwerkzeuge nicht blos auf einen solchen Umfang erstrecken, weil jedes Musik-Stück, wenn es auf harmonische und melodische Schönheiten Anspruch machen will wenigstens eine Sphäre von zwei Octaven haben muß.

Fünftes Kapitel.

Von der Ton = Entfernung.

Der Raum der zwischen zwei Tönen statt findet, wird Intervall auch Tonstufe genannt. Z. B. zwischen c und d ist eine Tonstufe, zwischen c und cis eine halbe.

Nach den Stufen werden gewöhnlich die Töne genannt, die man von einem gewissen Grundton ab gerechnet, bezeichnen will, z. B. wenn C als Grundton angenommen wird und man will den nachfolgenden ganzen Ton benennen, so sagt man die Secunde, und zwar die große Secunde zum Unterschied der kleinen oder übermäßigen.

Auf diese Weise zählt man weiter, nämlich von C ist e die Terz, f die Quarte, g die Quinte, a die Sexte, h die Septime. Will man einen dieser Töne um eine halbe Stufe höher oder niedriger bezeichnen, so sagt man die übermäßige oder kleine Secunde ꝛc.

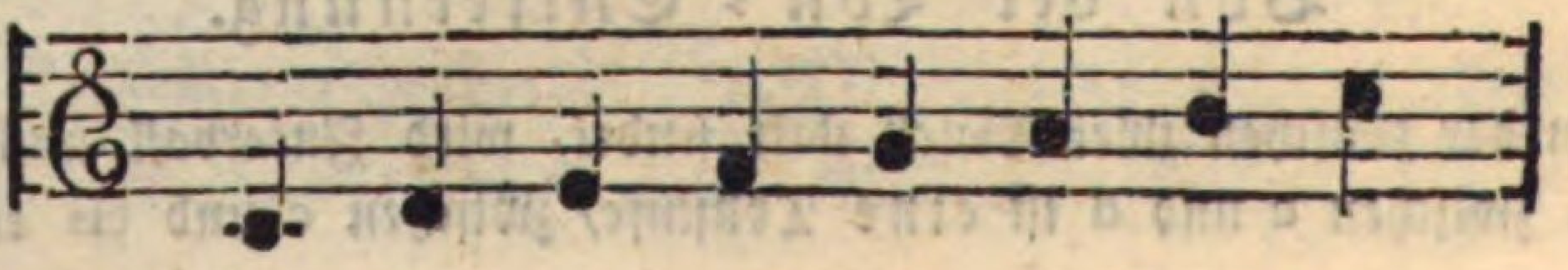
Ein auf diese Weise bezeichneter Ton wird im allgemeinen auch sehr häufig Intervall genannt.

Da der Zweck, auf diese Weise zu zählen und Noten zu beziffern, besonders die Harmonie angeht, und auch nicht leicht eher eine völlige Deutlichkeit zu erlangen ist als bis man diese kennt, so ist die nähere Erläuterung erst in den Kapitel: Von den Intervallen einer Tonart und ihren Benennungen nach den Noten und Zahlen Systeme geschehen.

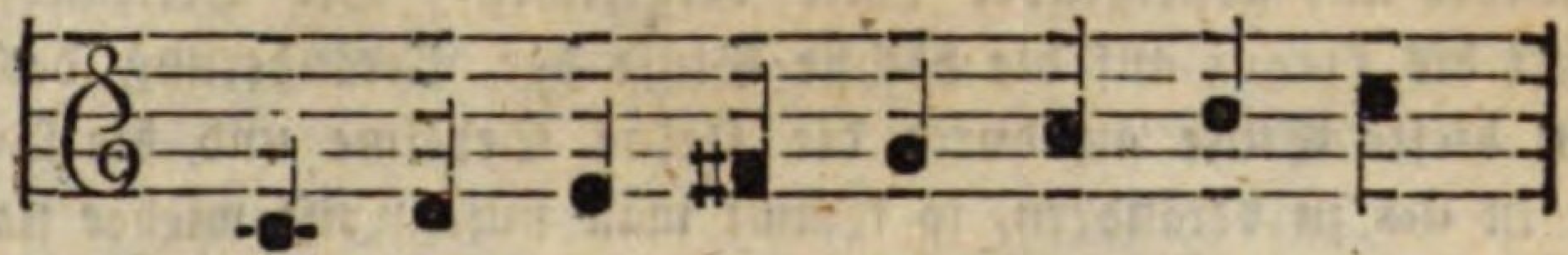
Sechstes Kapitel.

Von der Verwandschaft der Tonarten.

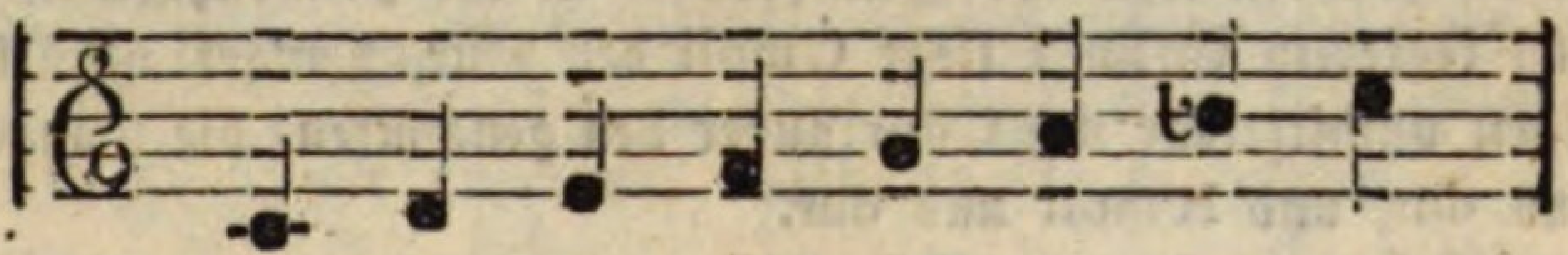
Man hat schon längst die Bemerkung gemacht, daß jede Tonart mit einer andern entweder eine nähere oder entferntere Verwandschaft hat, und den Umstand zum Grunde angenommen, daß diejenigen Tonarten mit einander in einer näheren Verwandschaft stehen, die mit einander die mehresten wesentlichen sieben ganzen Töne gemein haben. Im allgemeinen ist diese Bemerkung richtig und wird auch gewöhnlich bei der Composition in sofern beobachtet, daß man mit Verlauf des ersten Theils in die zunächst verwandte Tonart durch die Dominante übergeht. Ich finde dies Verfahren, ohne damit sagen zu wollen, daß es als Gesetz gelten solle, richtig, doch könnten viele Belege aus den Werken berühmter Componisten beigebracht werden, die das Gegentheil beweisen. Wenn ich vorher gesagt habe, daß eine Tonart der anderen näher verwandt ist, wenn sie mit ihr die mehresten wesentlichen Töne gemein hat, so bleibt dabei zu bemerken, daß eine Tonart immer zwei andern gleich verwandt ist. Z. B. Cdur hat die wesentlichen Töne.



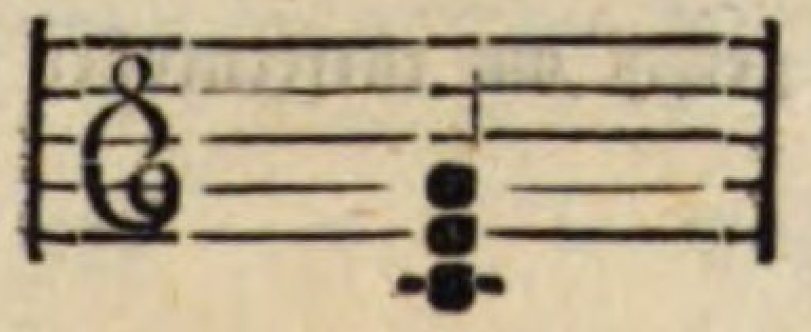
G dur, die für die nächste verwandte Tonart genommen wird, hat außer der großen Septime fis, alle Töne mit ihr gemein:



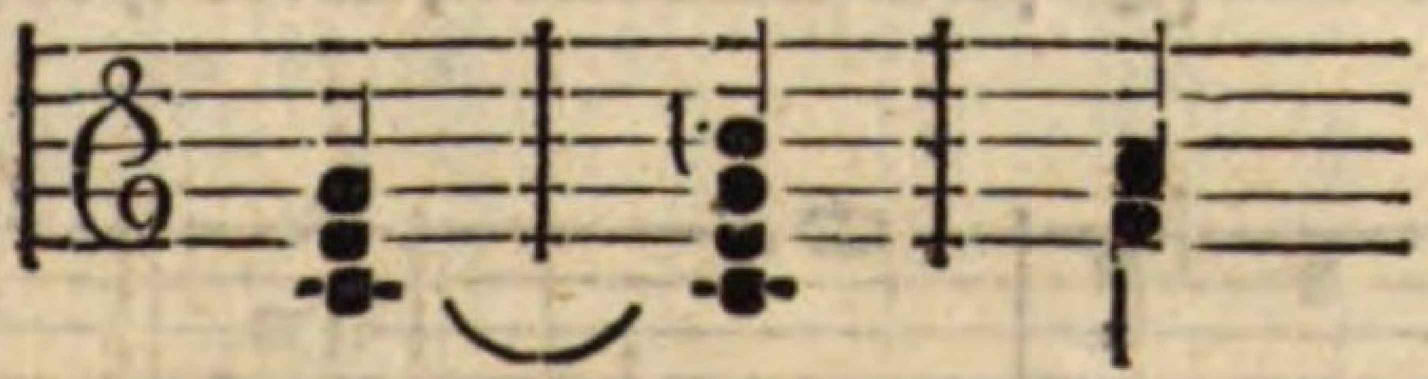
F dur hat auch alle Töne mit C dur gemein außer der kleinen Quarte b:



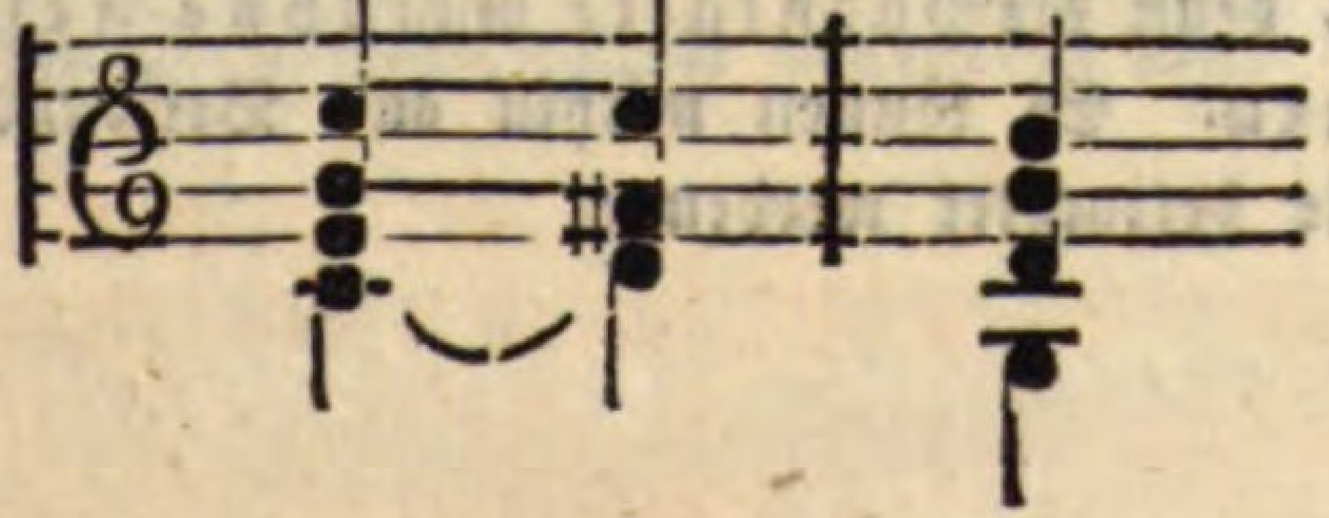
Folglich ist die Tonart C dur, mit F dur eben so nahe verwandt als G dur, ja noch näher, und zwar aus folgenden Gründen: In der Harmonie C dur.



liegen von unten herauf bereits alle Töne in den Septimen Accorde der Dominanten harmonie F dur, und man braucht derselben blos die kleine Septime zu zusetzen um in der Tonart F dur zu sein:



Nicht so kurz ist der Uebergang aus C dur in G dur, weil streng genommen, der Weg erst durch die Dominantenharmonie gehen muß, z. B.



Die Entfernung liegt nur in der Veränderung der ersten Harmonie.

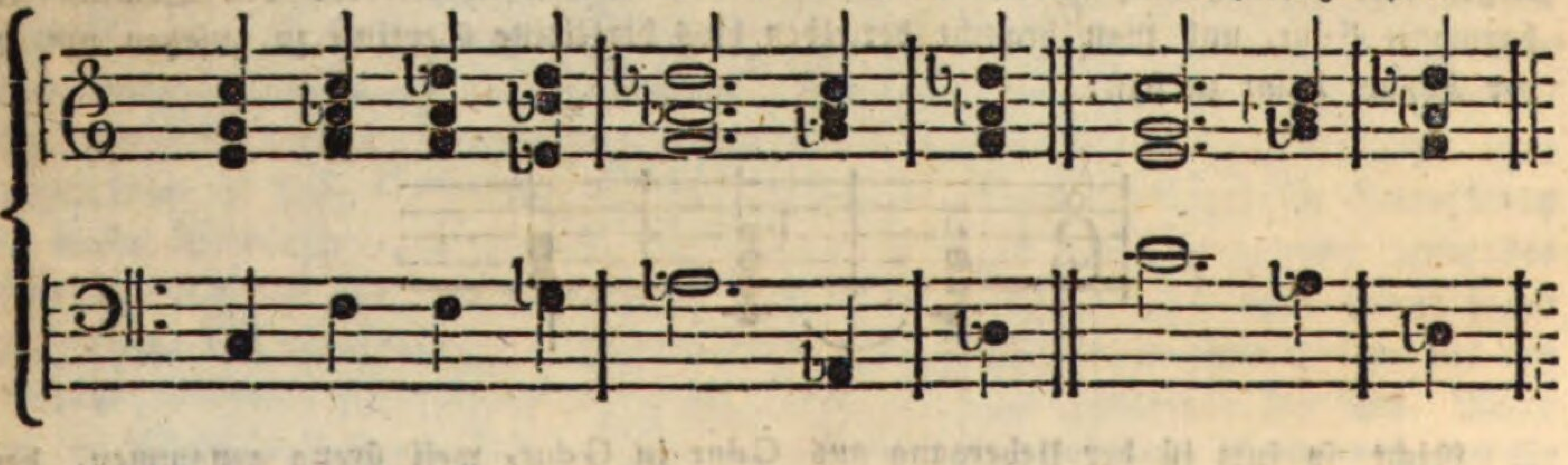
Man kann diese beiden Verwandschaften sehr gut als gleich nahe bestehen lassen, und sie mit aufsteigender und absteigender Linie vergleichen. Die Verwandschaft durch die Dominante führt bis Fis dur auf die höchste Stufe der Veränderung des Notensystems. Fängt man von dieser Stufe an durch die kleine Septime und die Vorzeichnung die Tonart Fis dur in des zu verändern, so kömmt man stufenweise wieder nach C dur zurück.

Außer diesen zwei Tonarten sind der Tonart C dur unmittelbar am nächsten verwandt, E moll und dur, nicht wegen den mit einander gemeinhabenden wesentlichen sieben ganzen Tönen, sondern weil ihr Grundton E in der Primenharmonie von C dur bereits liegt. Aus letzterem Grunde liegt C moll der Dur-Tonart natürlich noch näher.

Ferner folgen unmittelbar auf C dur außer den genannten, die Tonarten A moll und dur, D moll und dur, und H moll und dur.

Die letztern sind deshalb am entferntesten von C unmittelbar verwandt, weil ihre Grundtöne als Dissonanzen von C zu betrachten sind, wodurch eine fehlerhafte Octaven Fortschreitung erfolgen kann. Sollen die Tonarten nicht bald unmittelbar auf den Dreiklang C dur folgen, so giebt es weit entferntere, die doch weit näher liegen. Cis dur ist nämlich von C dur unmittelbar gewiß am entferntesten verwandt, mittelbar aber nicht, wie dies Beispiel beweißt:

noch kürzer so:



Man sieht daher, daß die Verwandschaften der Tonarten dem Componisten keinen Zwang auflegen können, denn die Phantasie muß ohne Fesseln herrschen und die Harmonie sich fügen. Es können mithin alle Verwandschaftstafeln nur als ein Zeitvertreib der Theorie betrachtet werden.

Zweite

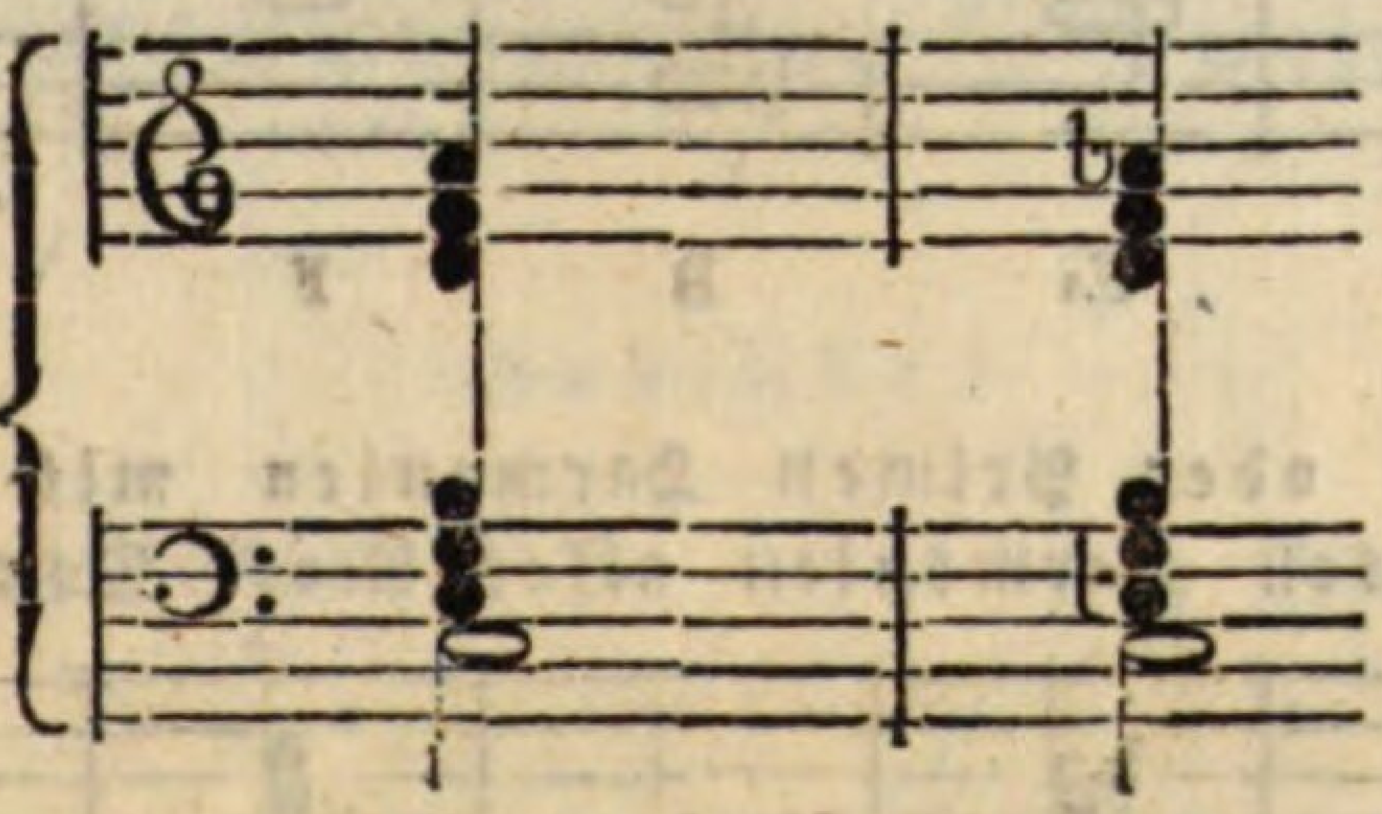
Zweite Abtheilung.

Erstes Kapitel.

Von der Harmonie.

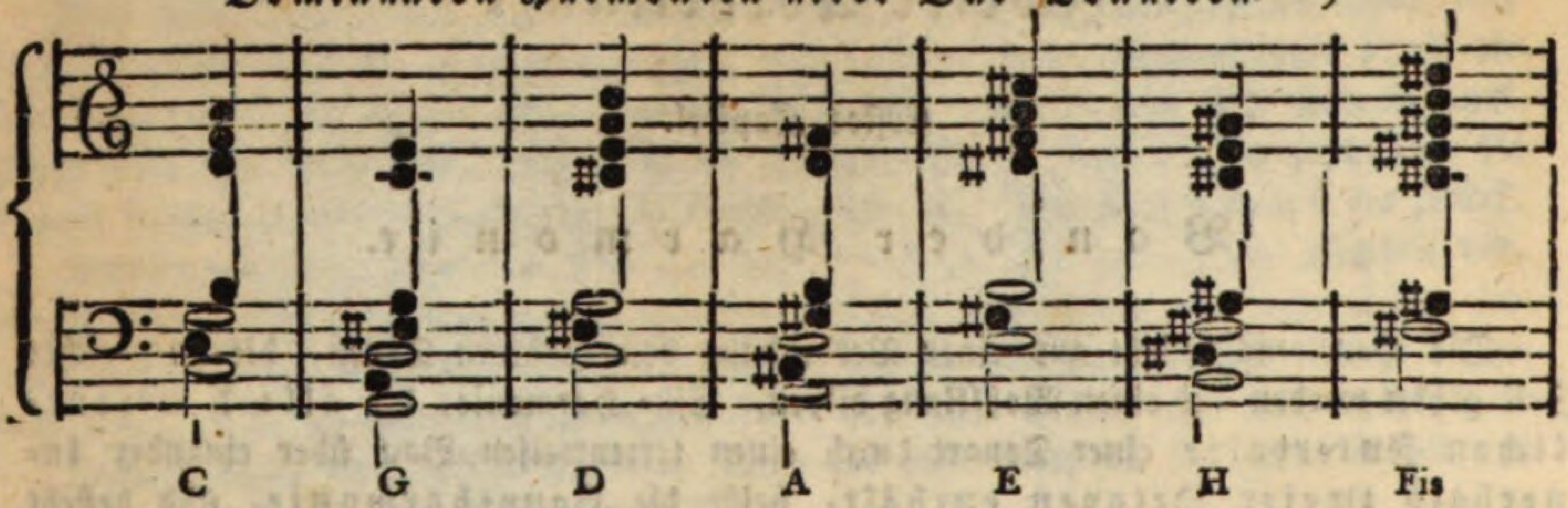
Die Harmonie besteht aus einer Verbindung von mehrern Tönen, die zu gleicher Zeit gehört werden und einen Wohlklang bilden. Eine Harmonie, die alle 7 wesentlichen Intervalle einer Tonart durch einen terzenweisen Bau über einander innerhalb zweier Octaven enthält, heißt die Hauptharmonie, und besteht aus der Prime, Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime, der Grundton dieser Harmonie ist die Prime.

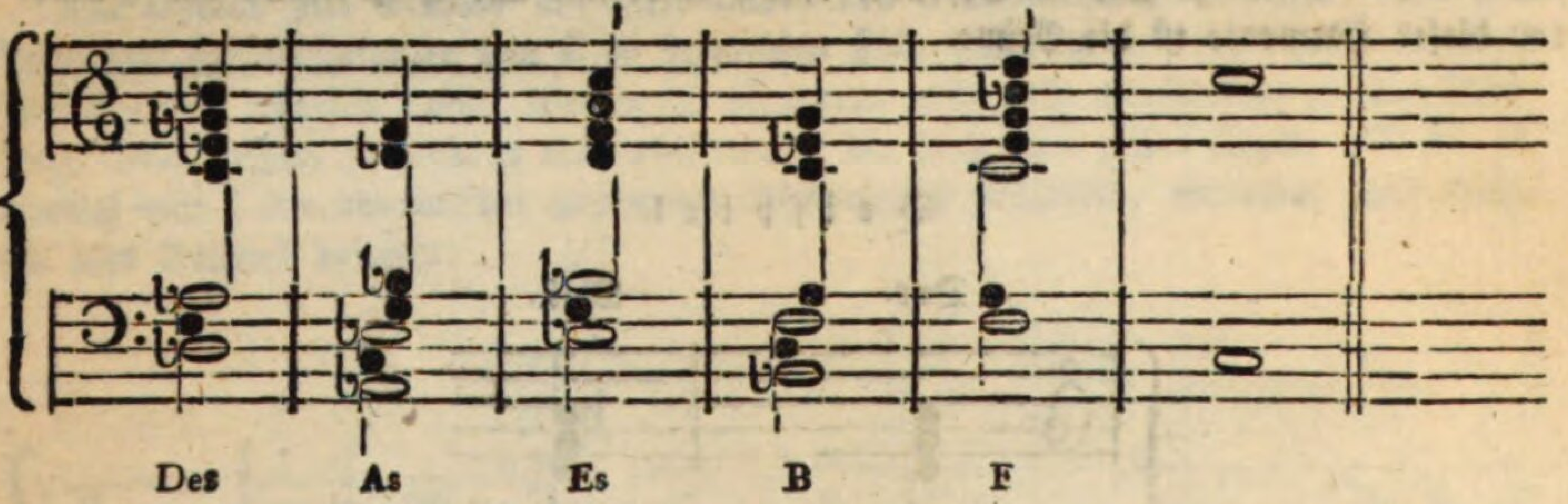
Beispiel.



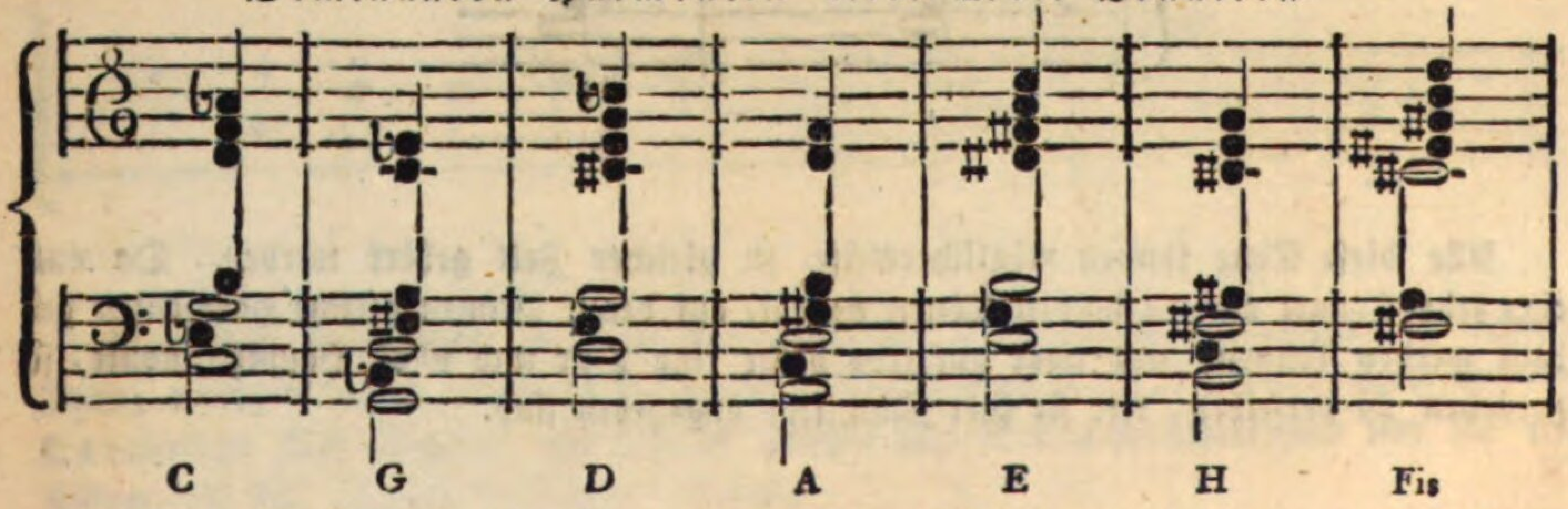
Alle diese Töne können möglicherweise, zu gleicher Zeit gehört werden. Da nun eine jede Tonart aus 12 halben Tönen besteht, auf deren Primen gleiche Harmonien gebaut werden können, und zwar auf jede halbe eine Dur und Moll Hauptharmonie, so entstehen 24 derselben, wie sie hier sämmtlich angegeben sind.

Haupt = Harmonien oder Primen Harmonien mit darübergesetzten Domin'anten Harmonien aller Dur Tonarten. *)

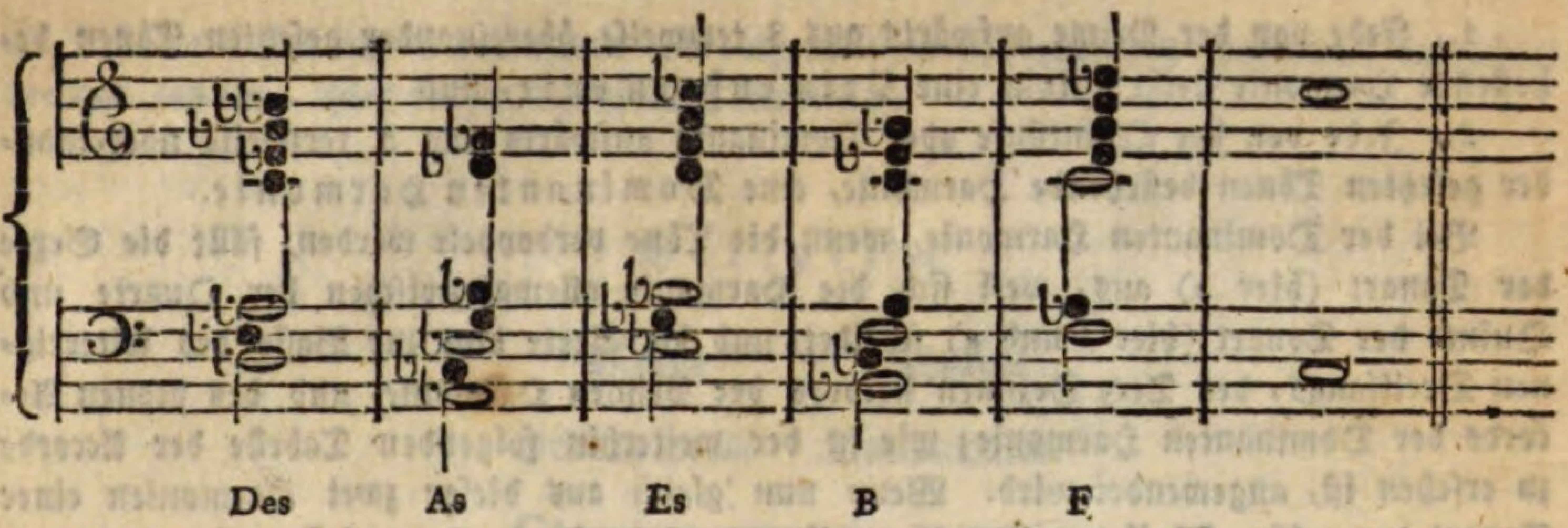




Haupt = Harmonien oder Primen Harmonien mit darübergesetzten Dominanten Harmonien aller Moll Tonarten.



*) Die großen Noten zeigen die Grundtöne an, von welchen die Primen und Dominanten Harmonien aufwärts gehend, ihren Anfang nehmen.

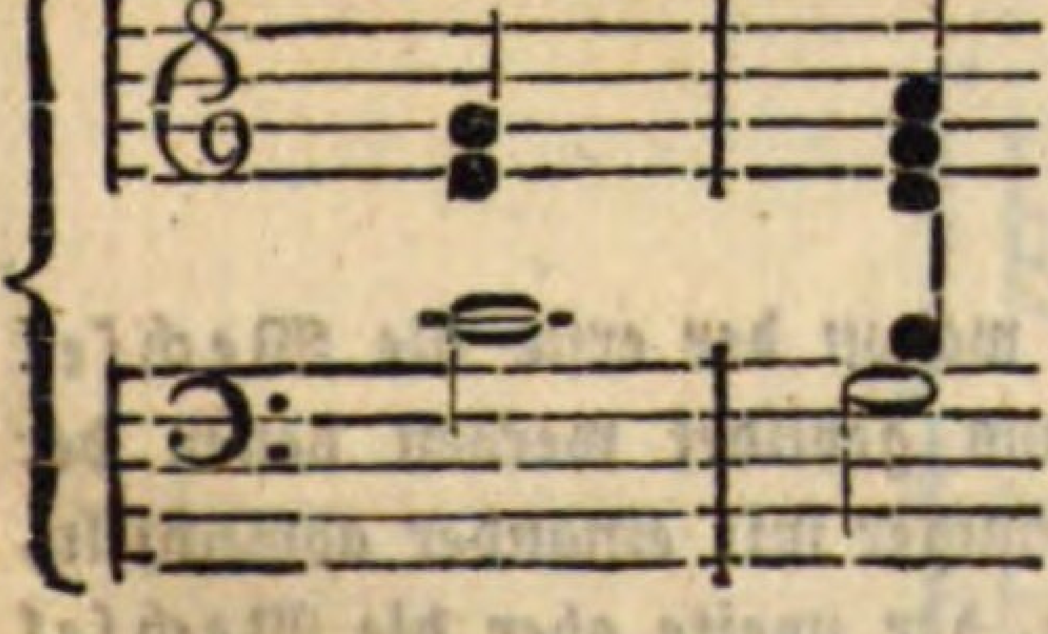


Außer diesen 24 Haupt Harmonien, die alle unserm Gehöre faßliche Töne enthalten, giebt es im Reiche der Musik weiter keine, die sich nach den Gesetzen der Tonarten rechtfertigen lassen, und jeder Harmonieschritt, der in der Modulation eines Tonstücks geschieht, muß eine dieser Harmonien zum Grunde haben.

Jede dieser Haupt=Harmonien zerfällt wieder in zwei Theile, wovon der erste die **Primenharmonie** heißt, weil sie auf den **Grundton**: die **Prime** gebaut ist, und der zweite die **Dominantenharmonie**, weil sie die **Quinte** oder **Dominante** zum Grundtone hat.

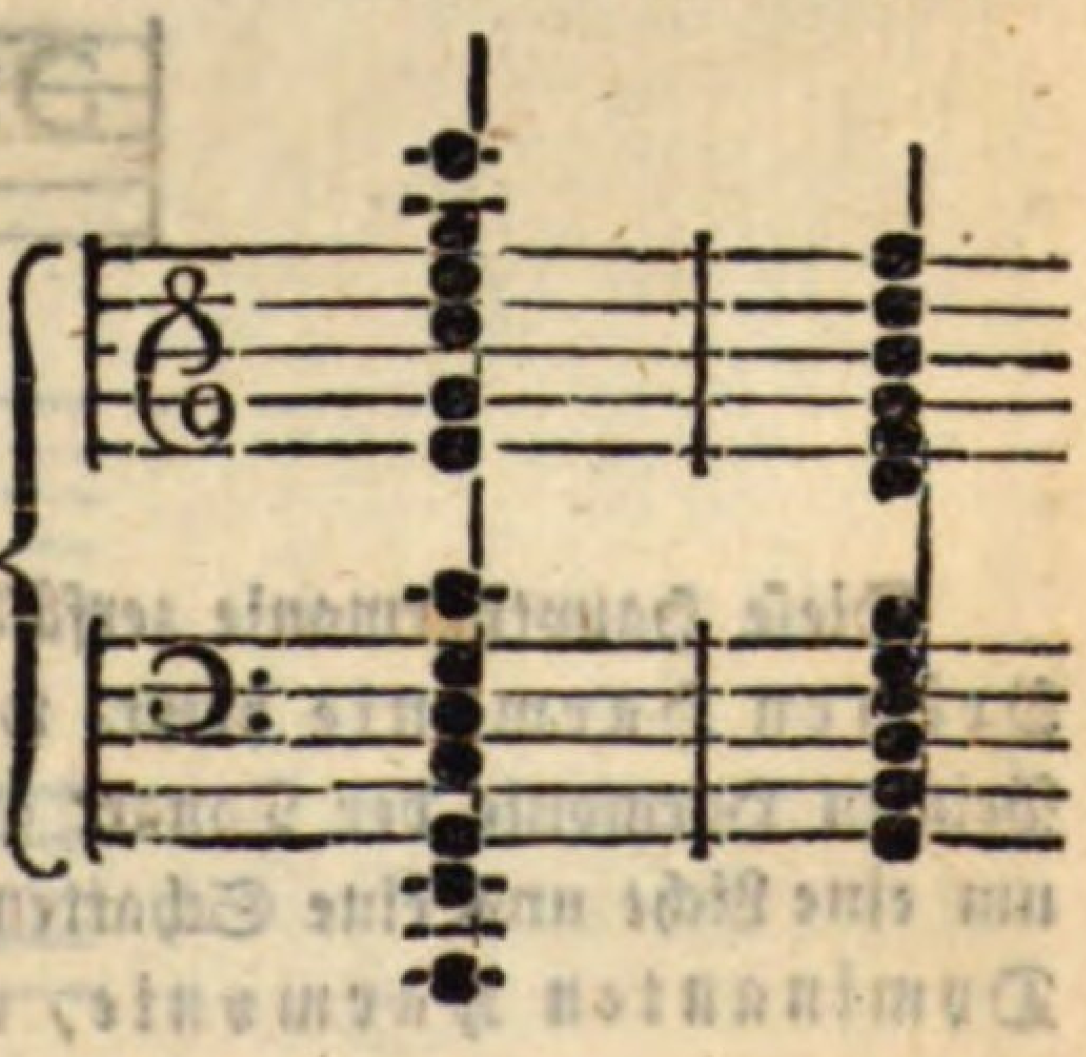
Beispiel.

Primen Harm. Domin. Harm.



Die Töne beider Harmonien können so vielmal verdoppelt werden, als zu Erreichung eines Zwecks nöthig ist. Z. B.

Primen Harm. Domin. Harm.



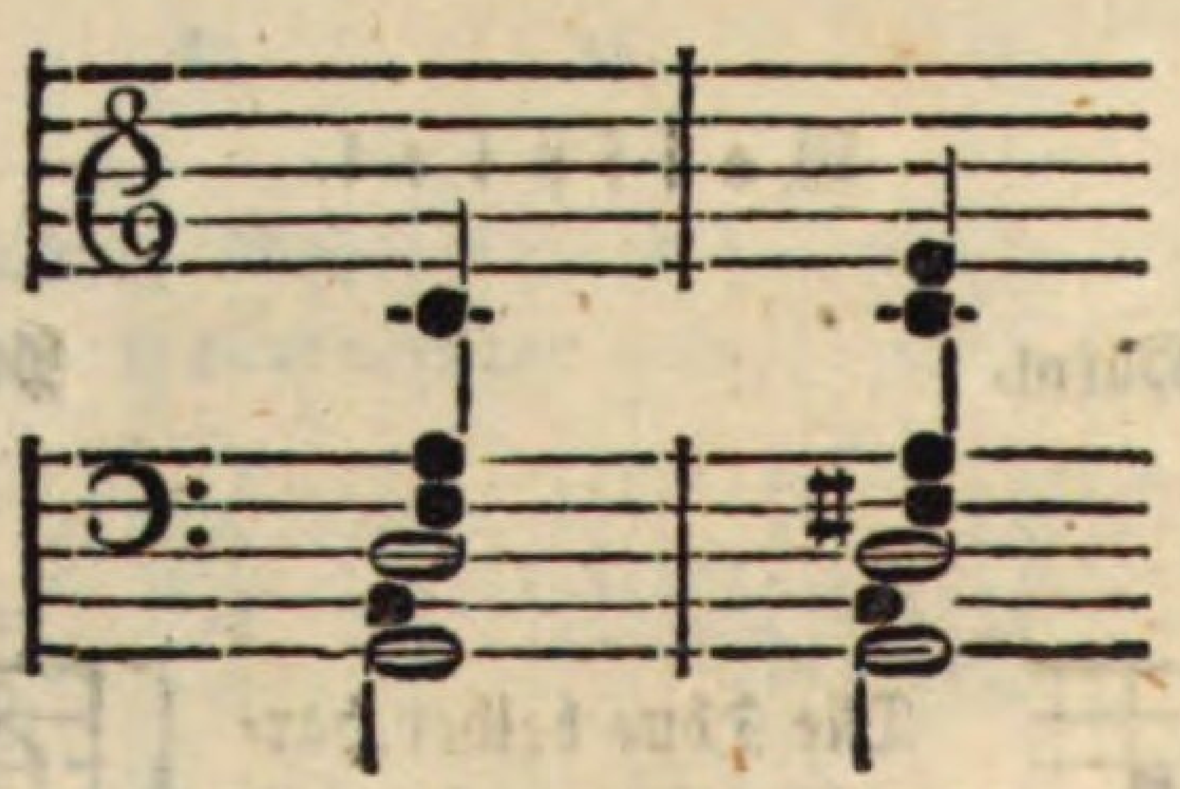
1., Jede von der Prime aufwärts aus 3 terzweise übereinander gesetzten Tönen bestehende Harmonie heißt mithin eine Primenharmonie, und

2., Jede von der Quintstufe oder Dominante aufwärts aus 5 terzweise übereinander gesetzten Tönen bestehende Harmonie, eine Dominanten Harmonie.

Bei der Dominanten Harmonie, wenn die Töne verdoppelt werden, fällt die Sexte der Tonart (hier a) aus, weil sich die Harmonie allemal zwischen der Quarte und Quinte der Tonart (hier f und g) scheidet, und die Sexte blos zur Basis des leitereignen Dreiklangs, des Terz Dezimen Accords der Primen Harmonie, und des Nonen Accords der Dominanten Harmonie; wie in der weiterhin folgenden Tabelle der Accorde zu ersehen ist, angewendet wird. Wenn nun gleich aus diesen zwei Harmonien einer Tonart der größte Theil der Accorde gebildet werden kann, so umfassen sie aber doch nicht alle Zusammenstimmungen der Accorde die es giebt, ohne durch einen Ton aus der Tonart zu führen.

Es wird mithin der Haupt Harmonie eine zweite Haupt Harmonie zur Seite gesetzt, und zwar die auf die Quintstufe oder Dominante sich gründende, nur mit dem Unterschiede, daß sie nur 6 Töne terzweise übereinander gebauet; enthält, und daß darinnen nicht die große sondern kleine Septime vorkommt, weil die erstere aus der Tonart führen würde, (siehe die zweite Hauptharmonie pag. 10. auf der Prime G.)

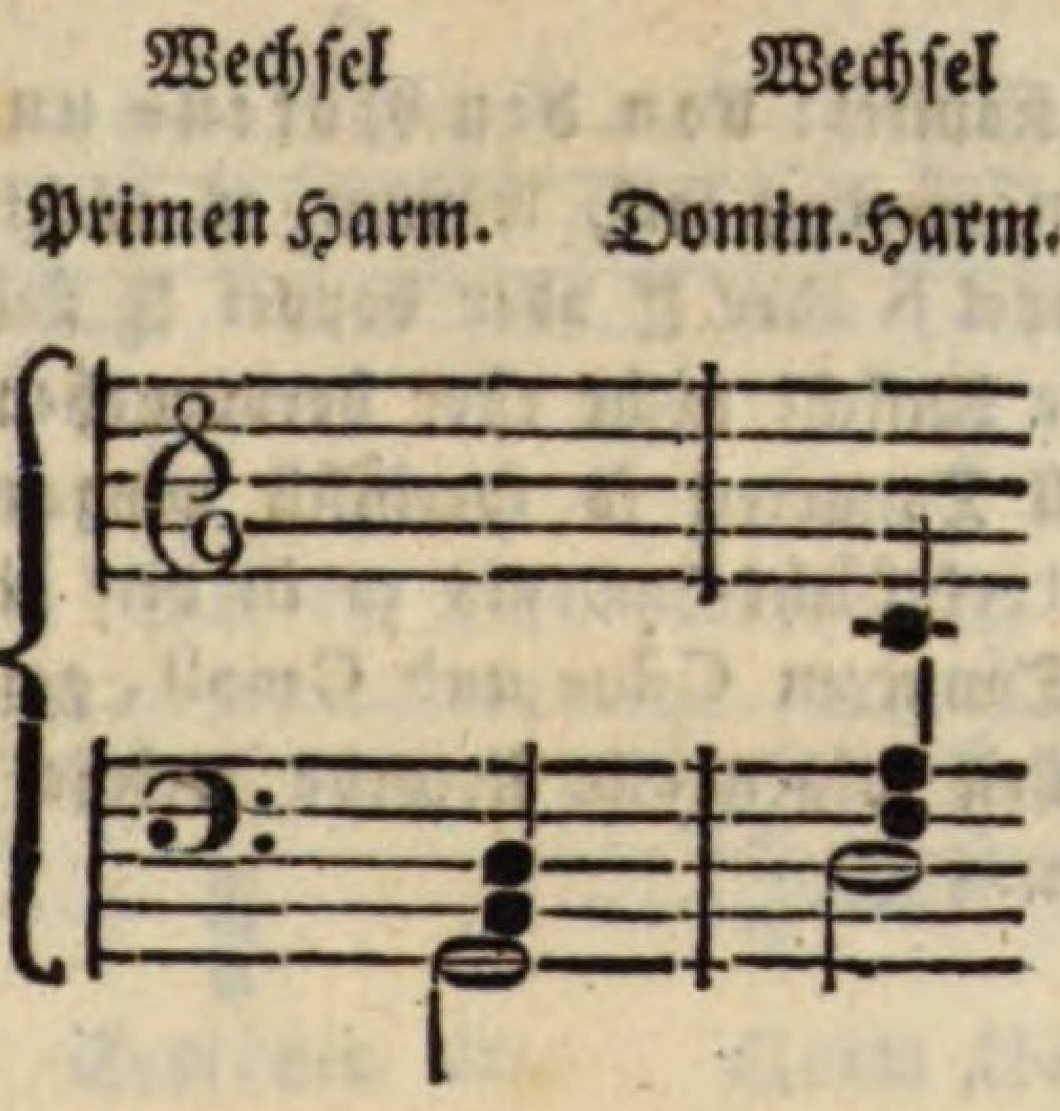
statt



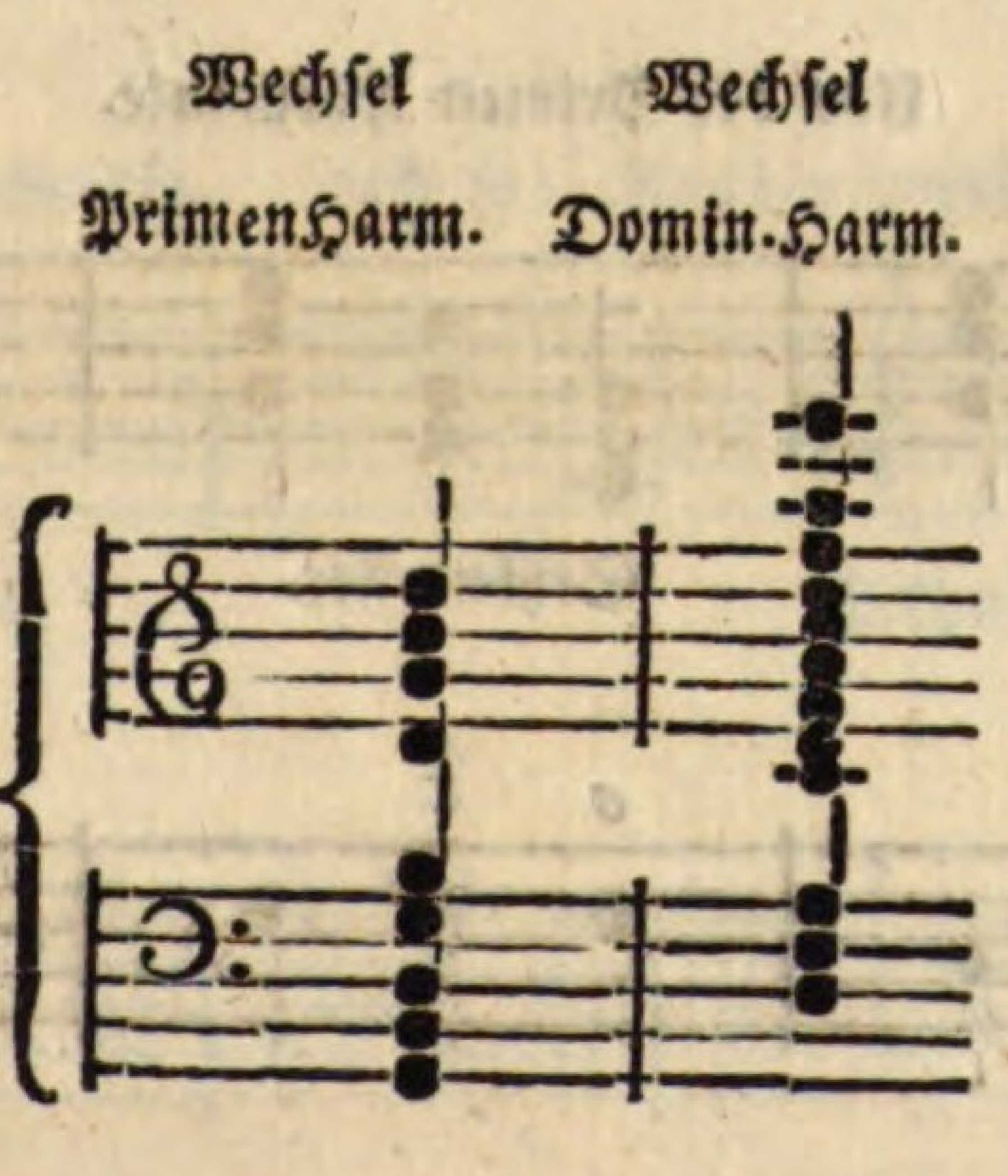
Diese Hauptharmonie zerfällt wieder in zwei Theile, wovon der erste die Wechsel Primen Harmonie heißt, weil die Accorde, die daraus gebildet werden denen der Primen Harmonie der Tonart ganz gleich sind und nur immer mit einander abwechseln, um eine Licht und eine Schattenseite (Melodie) zu bilden, der zweite aber die Wechsel Dominanten Harmonie, weil die Accorde, die daraus gebildet werden, wiederum

als Schattenseiten der Accorde aus der eigentlichen Dominanten Harmonie betrachtet werden können. Hier folgen die zwei Harmonien:

Beispiel.



Die Töne beider Harmonien können so vielmal verdoppelt werden, als zu Erreichung eines Zwecks nöthig ist. Z. B.



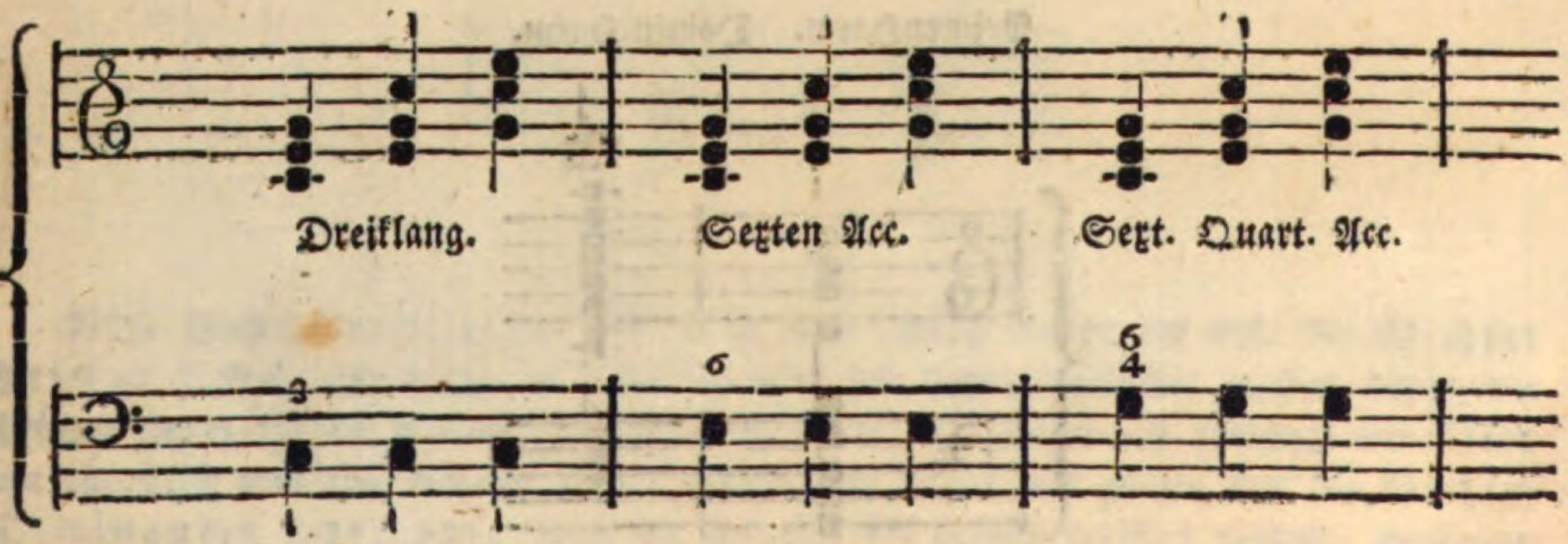
Aus diesen vorhergenannten zweierlei Haupt-Harmonien, die wieder in zweierlei Primen und zweierlei Dominanten Harmonien zerfallen, werden zwar die Harmonien einer Tonart erschöpft, aber es können immer noch nicht alle Accorde aus ihnen gebildet werden, die in einer Tonart existiren, weil es außer der Prime und Quinte, worauf sich diese Harmonien gründen noch 5 andere wesentliche oder leitereigne Töne giebt, die oft Neben Primen genannt werden und worauf sich noch Accorde gründen, die nicht aus der Tonart führen.

Wenn späterhin in dem Kapitel: von den Noten- und Zahlensysteme, gründlich und anschaulich bewiesen werden soll, warum es nicht gleichviel ist, ob vor einer Note ein ♮ oder b oder doppel b oder ♯ oder doppel ♯ stehen muß, so ist hier zu erinnern, daß dort eine deutliche Ansicht nicht eher hervorgehen kann, als bis der Leser die Accorde aller Dur und Moll Tonarten so spezifisch ausgearbeitet und dabei die Zahl der Tonstufen so genau berücksicht hat, als es in den hiernächst folgenden zum Beispiele angenommenen zwei Tonarten C dur und C moll, geschehen ist.

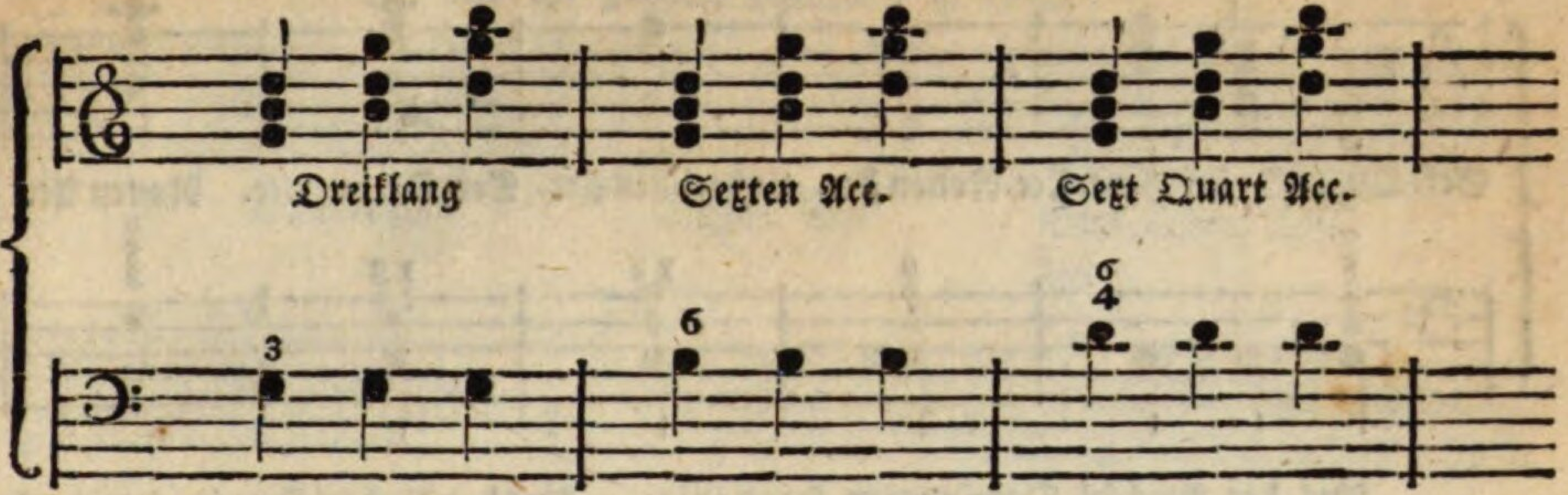
In nachstehenden Tabellen folgen alle Accorde welche die Sphäre einer Dur und einer Moll Tonart erschöpfen.

Tabelle aller in der Tonart C dur vorkommender Accorde mit ihren Umkehrungen, wie sie sich auf die Primen, Dominanten, Wechsel Primen und Wechsel Dominanten Harmonie gründen.

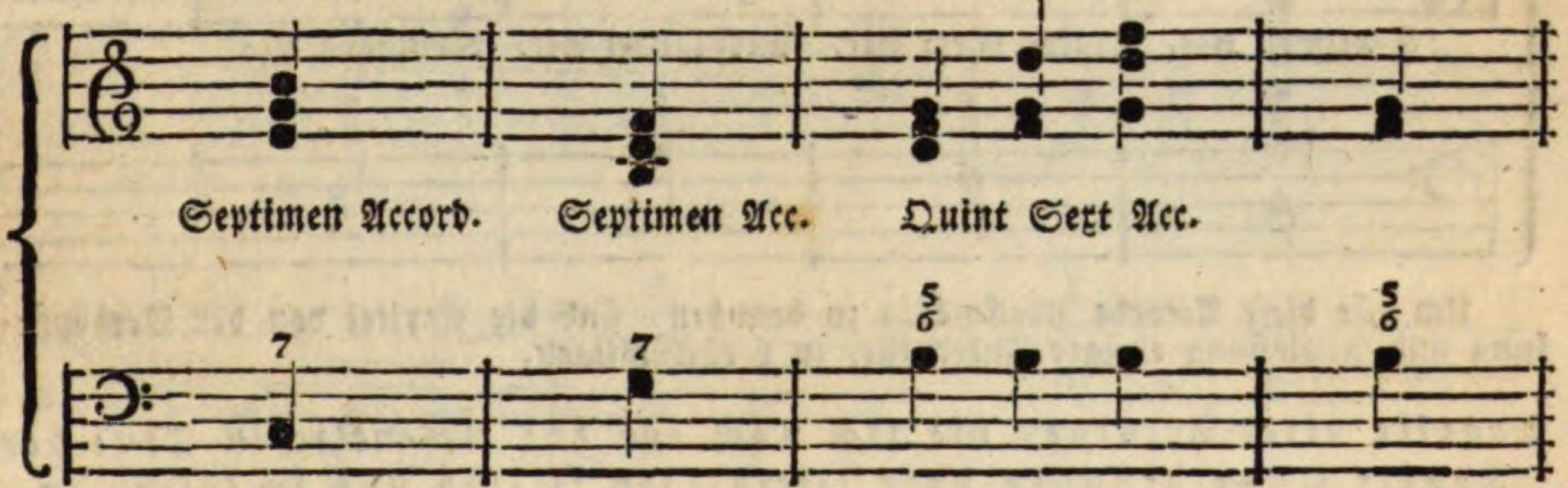
Aus der Primen Harmonie.



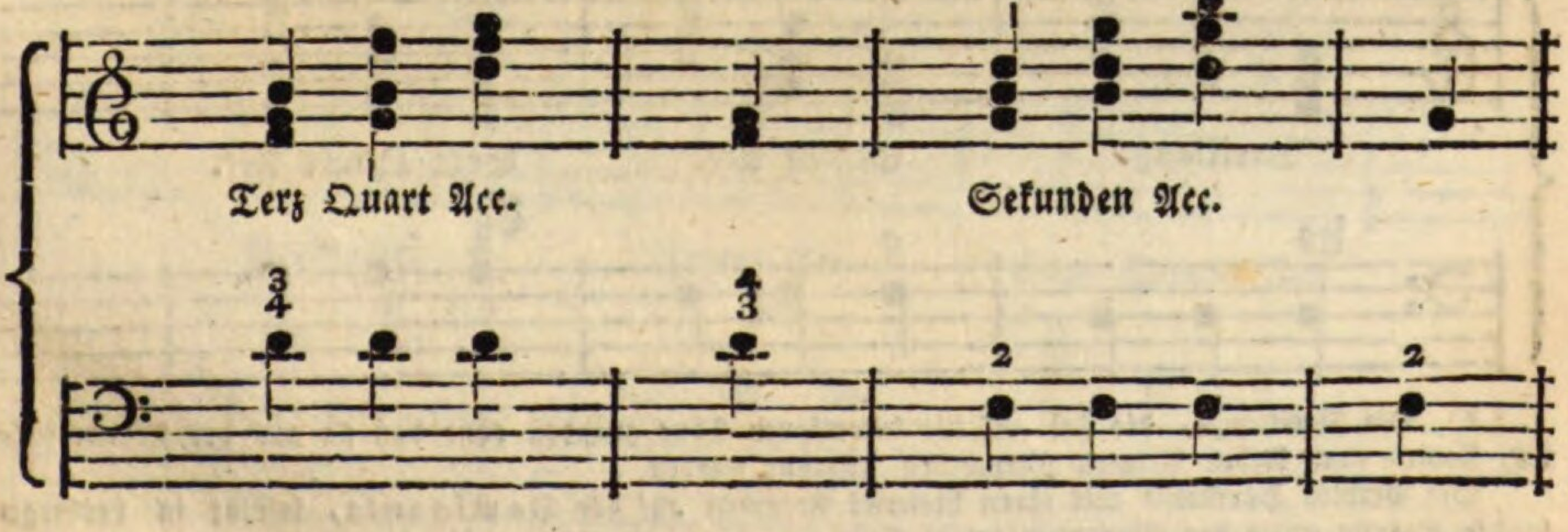
Aus der Wechsel Primen Harmonie.



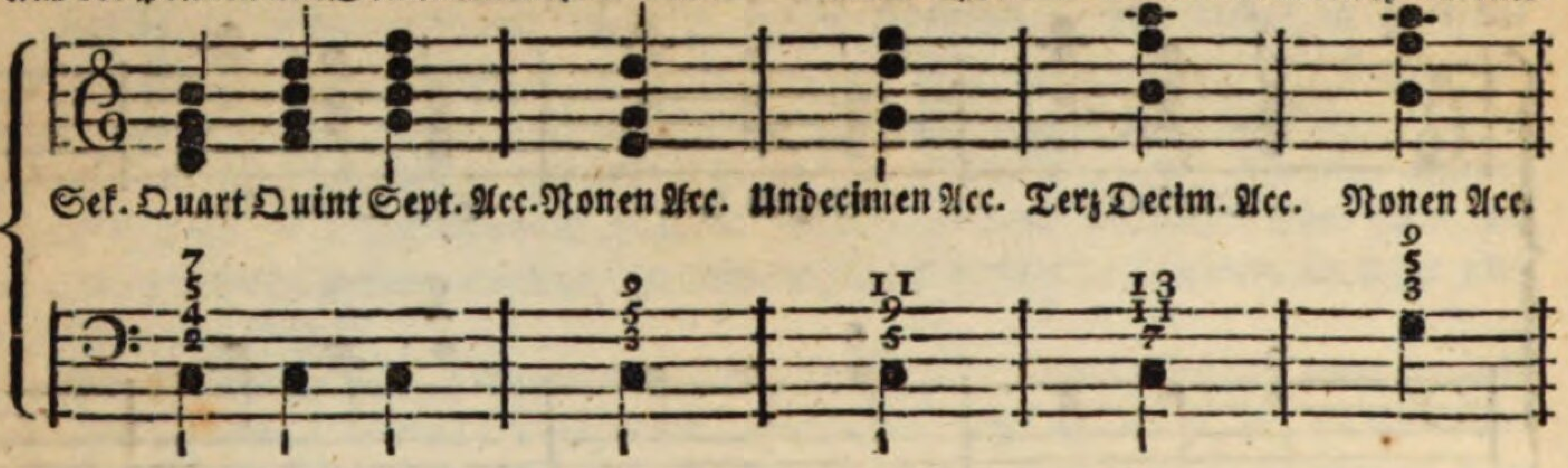
Aus der Primen Harmonie. Aus der Dominanten Harmonie. auch so:



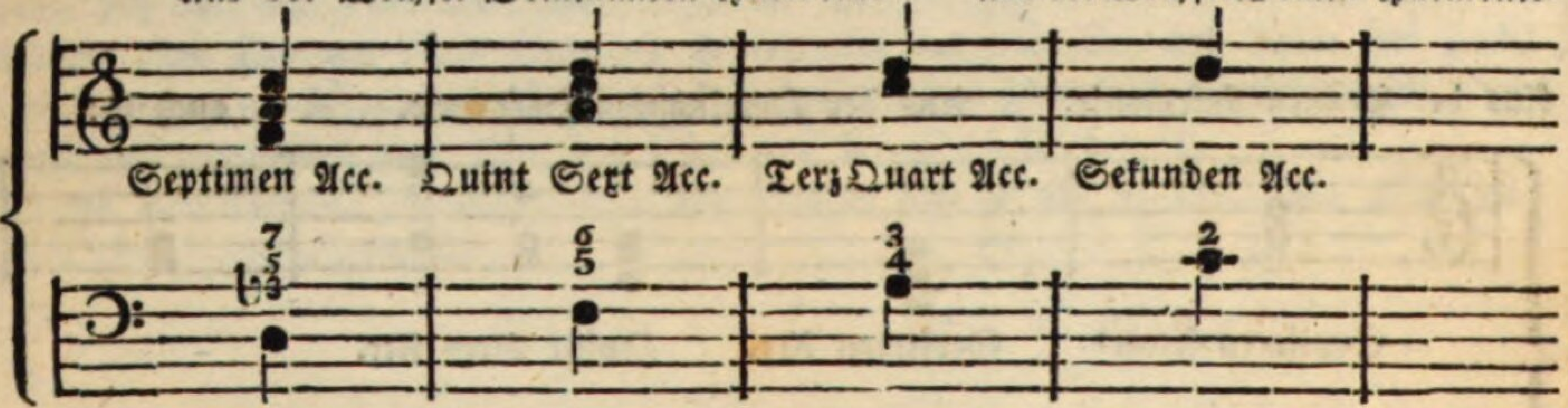
Aus der Dominanten Harmonie. auch so: Aus der Dominanten Harmonie. auch so:



Aus der Primen und Dominanten Harmonie. Aus der Primen und Dominanten Harmonie.



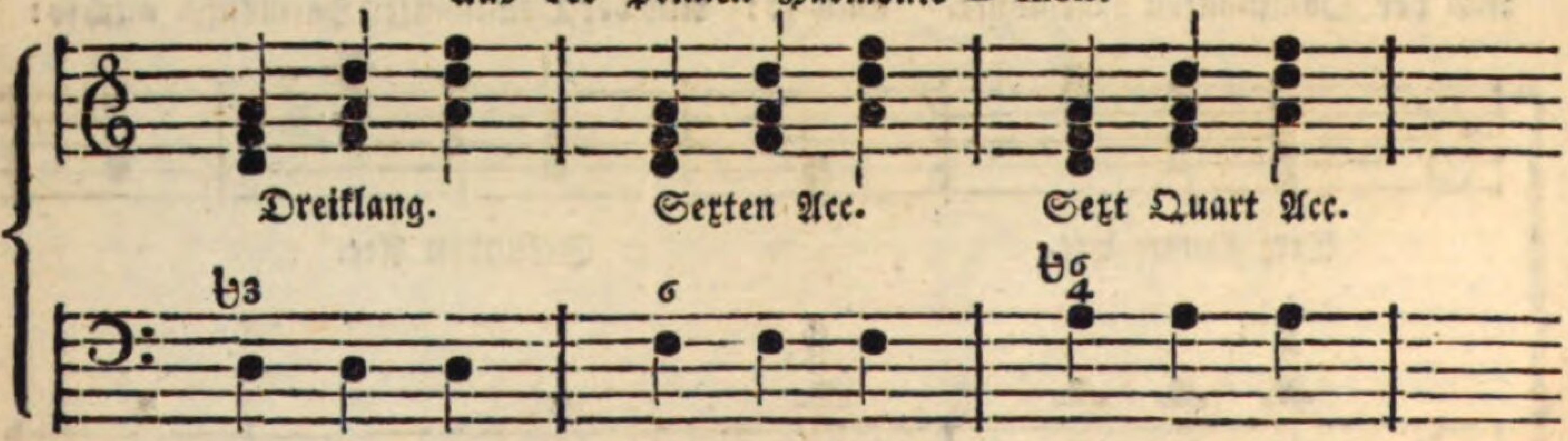
Aus der Wechsel Dominanten Harmonie. Aus der Wechsel Domin. Harmonie.



Um alle diese Accorde zweckmäßig zu benutzen, sind die Kapitel von der Verdoppelung und Auslassung einiger Intervalle, zu berücksichtigen.

Tabelle aller Accorde, die sich noch auf die wesentlichen Töne der Tonart C dur gründen oder leitereigen *) sind und in sofern zu ihr gehören als sie nicht aus der Tonart führen.

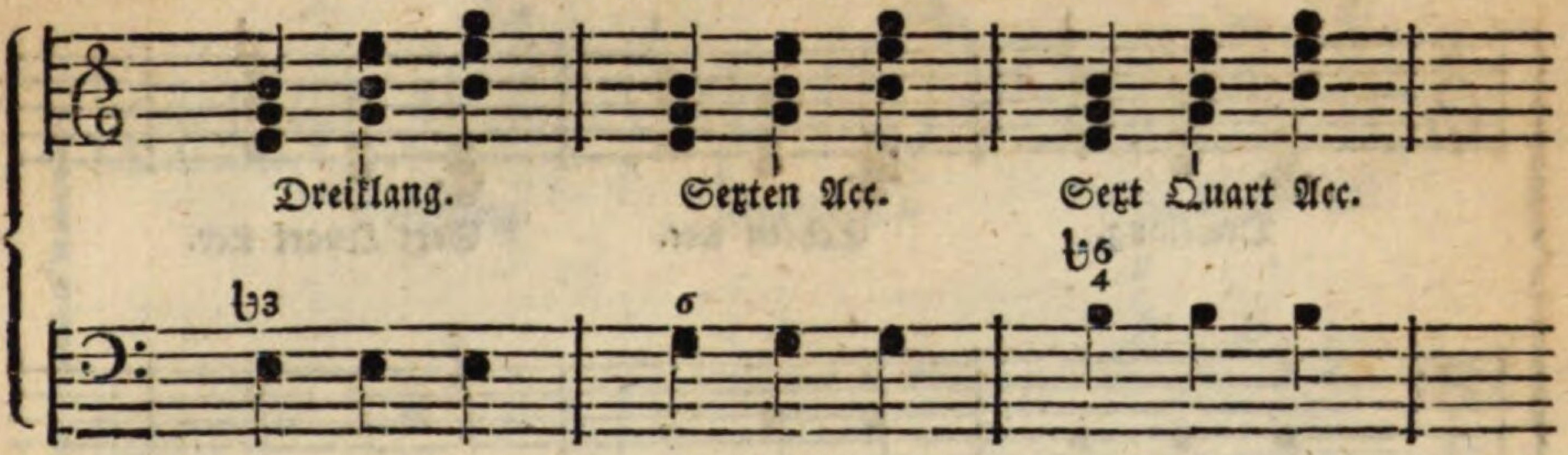
Aus der Primen Harmonie D moll.



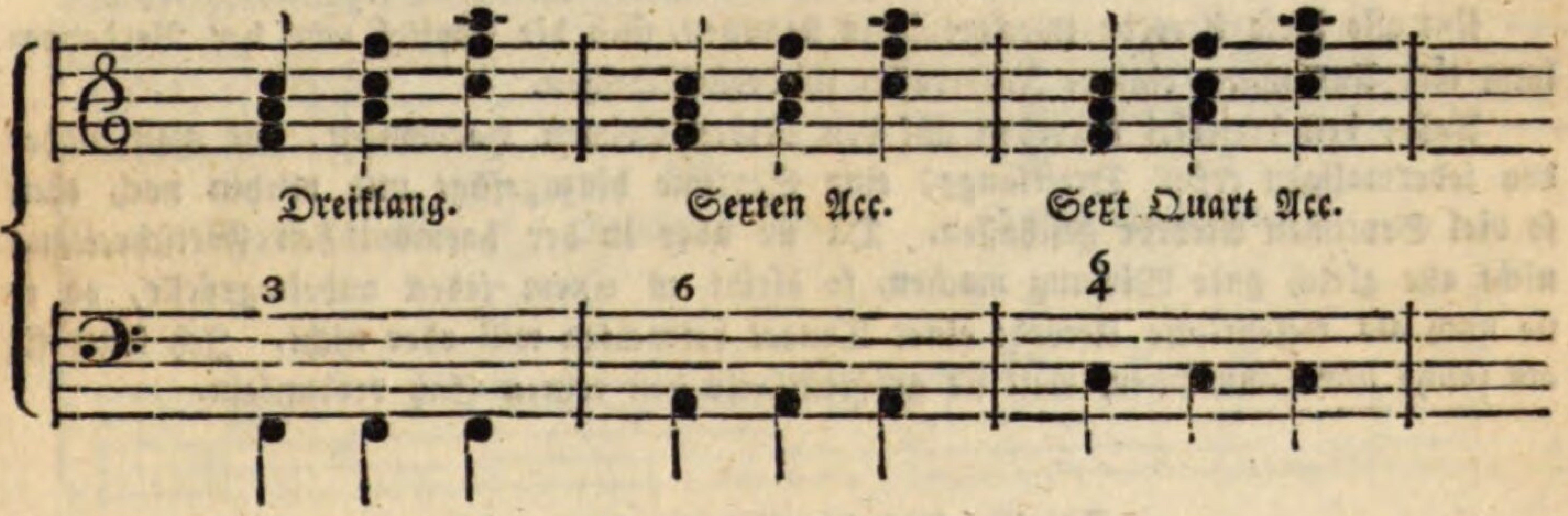
*) Die Dreiklänge, die sich auf die leitereignen Töne gründen ohne daß sie aus der Tonart führen, können auch Neben Primen Harmonien genannt werden.

Die Primen Harmonie mit ihren dreierlei Accorden auf der Dominante, kommt in vorhergehender Tabelle unter der Wechsel Primen Harmonie vor, und fällt mithin hier weg.

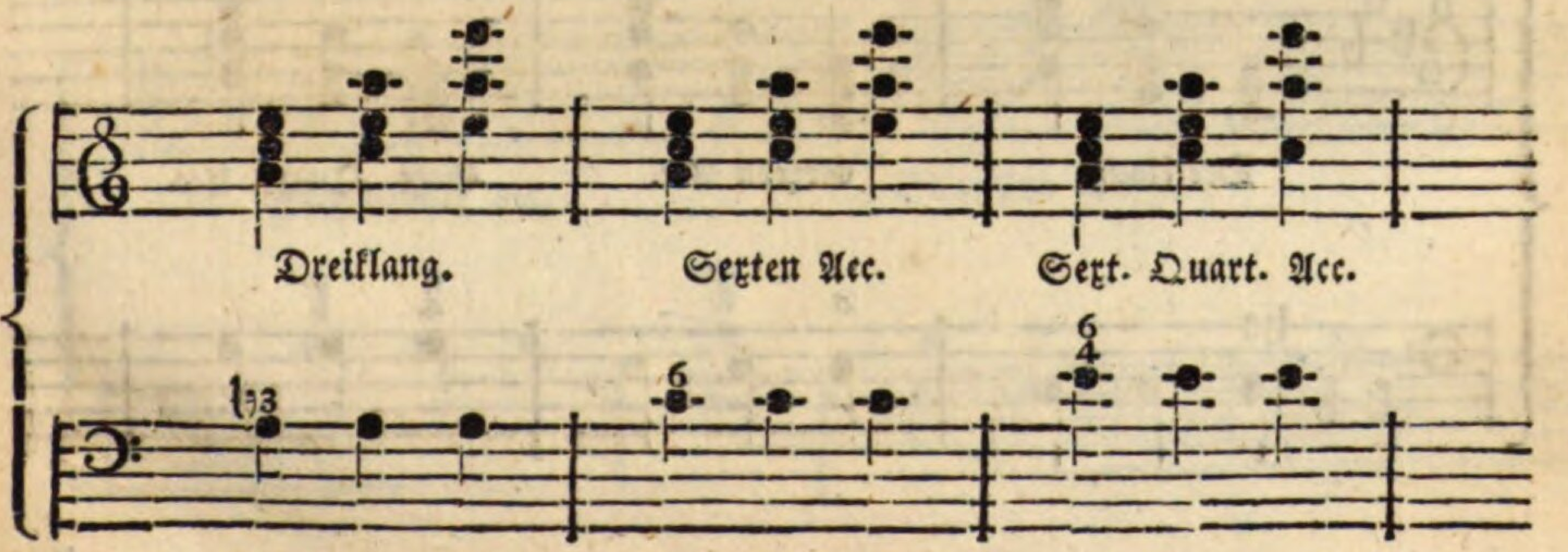
Aus der Primen Harmonie E moll.



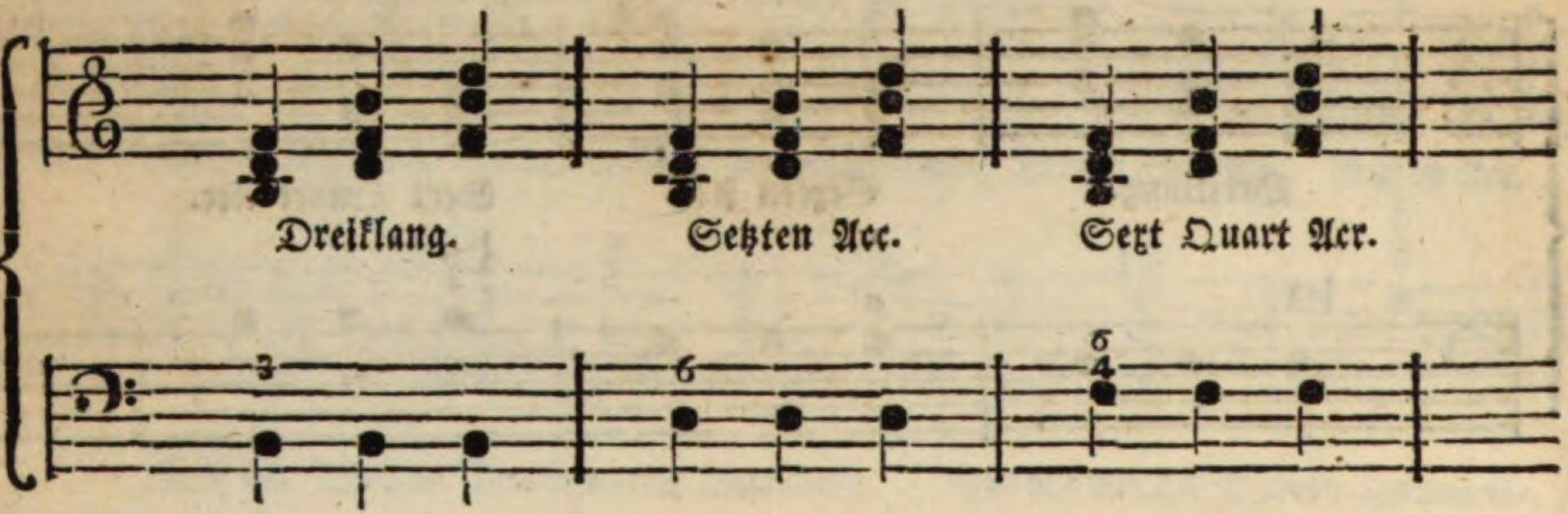
Aus der Primen Harmonie F dur.



Aus der Primen Harmonie A moll.



Aus der Dominanten Harmonie der Tonart.

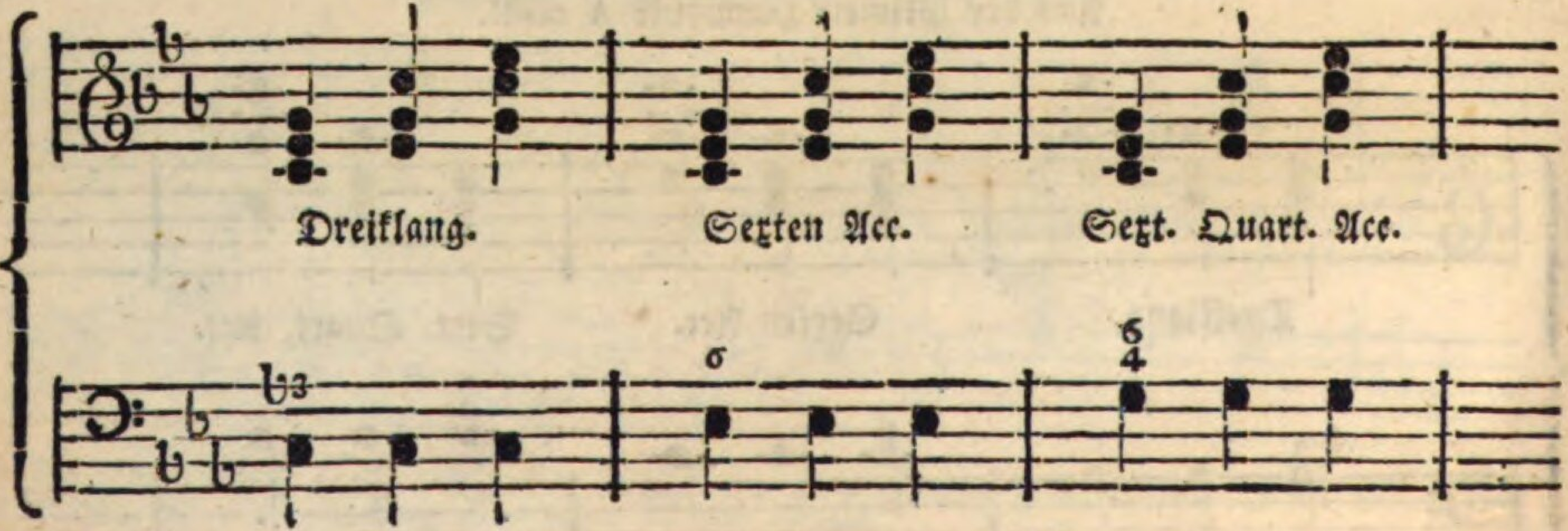


Diese dreierlei Accorde gründen sich auf keine Primen Harmonie.

Um alle diese Accorde zweckmäßig zu benutzen, sind die Kapitel von der Verdoppelung und Auslassung einiger Intervalle, zu berücksichtigen.

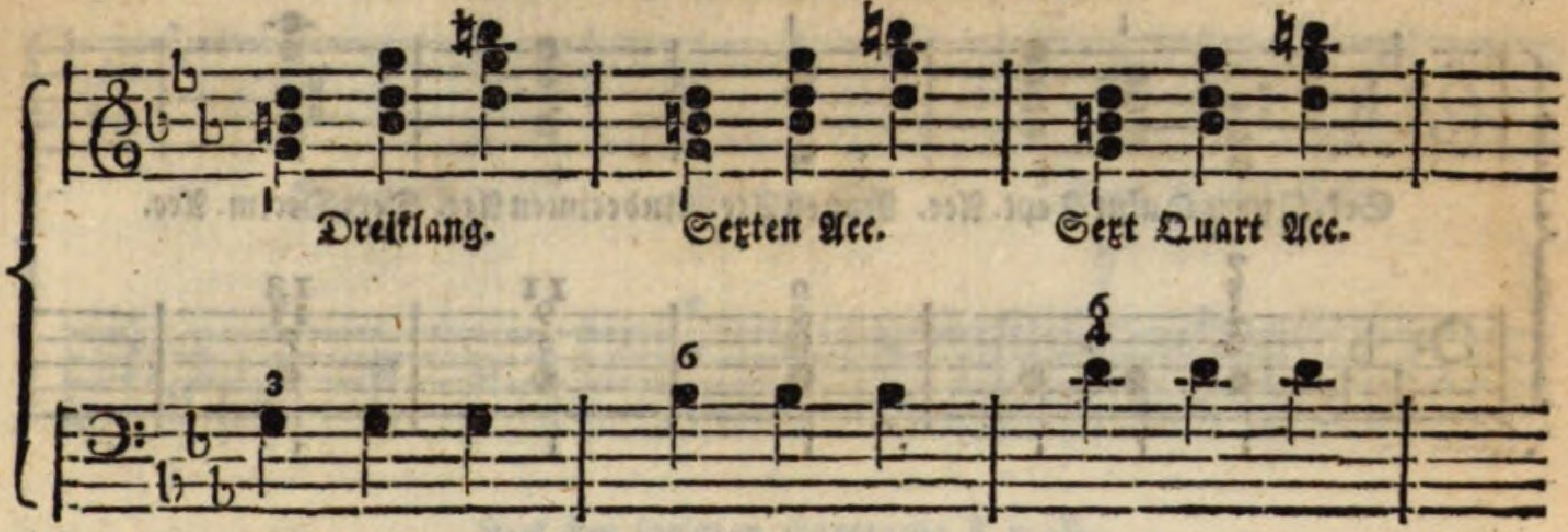
Außer den dreierlei Accorden auf den Neben Primen Harmonien, hat man bisher den jedesmaligen ersten Dreiklange, eine Septime hinzugefügt und mithin noch eben so viel Septimen Accorde geschaffen. Da sie aber in der harmonischen Fortschreitung nicht alle gleich gute Wirkung machen, so bleibt es einem jeden anheimgestellt, ob er sie noch als wesentliche Accorde einer Tonart betrachten will oder nicht. Ich kann sie als solche nicht annehmen, weil sie größtentheils den reinen Satz verdunkeln.

C moll. Aus der Primen Harmonie.

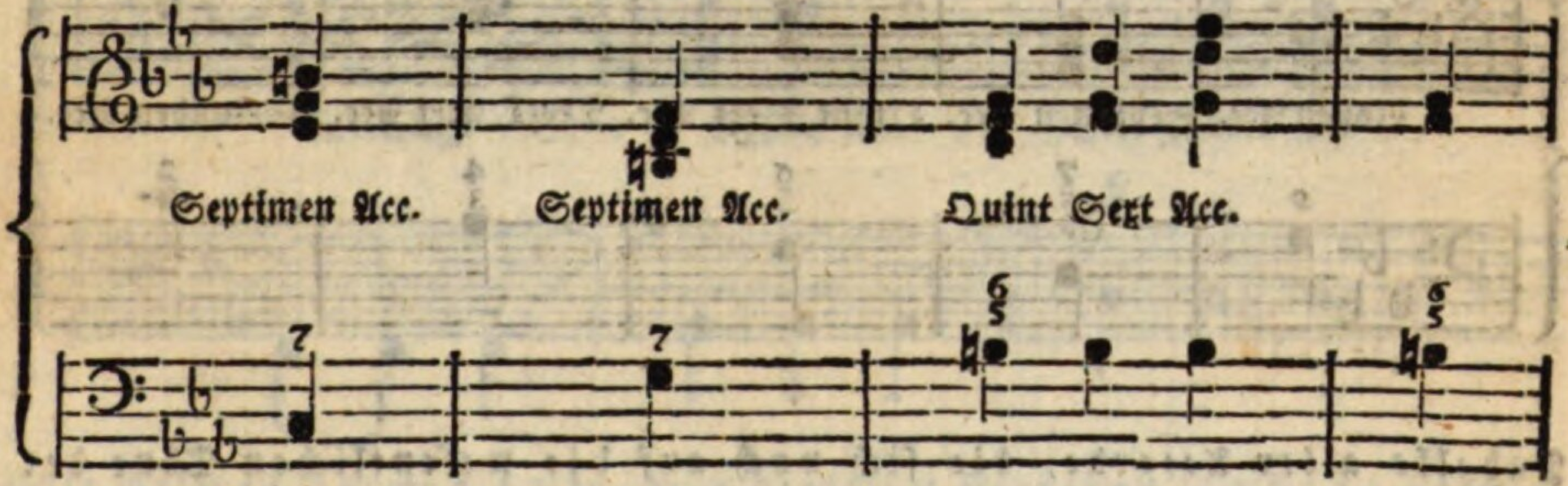


Aus

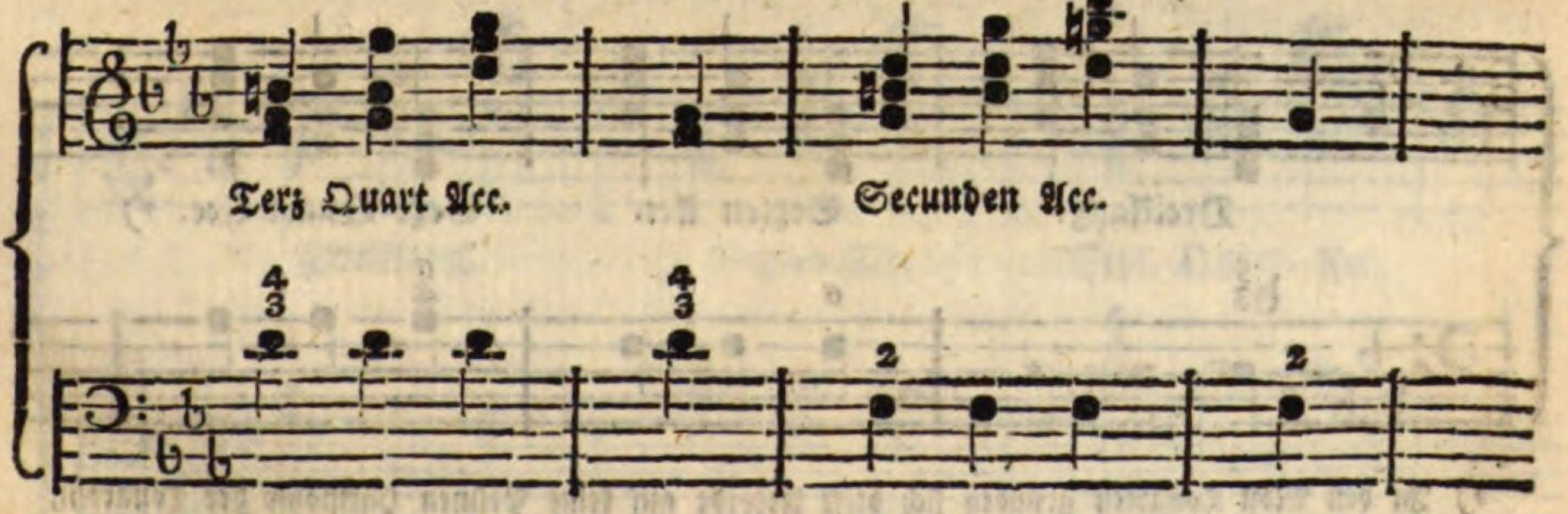
Aus der Wechsel Primen Harmonie.



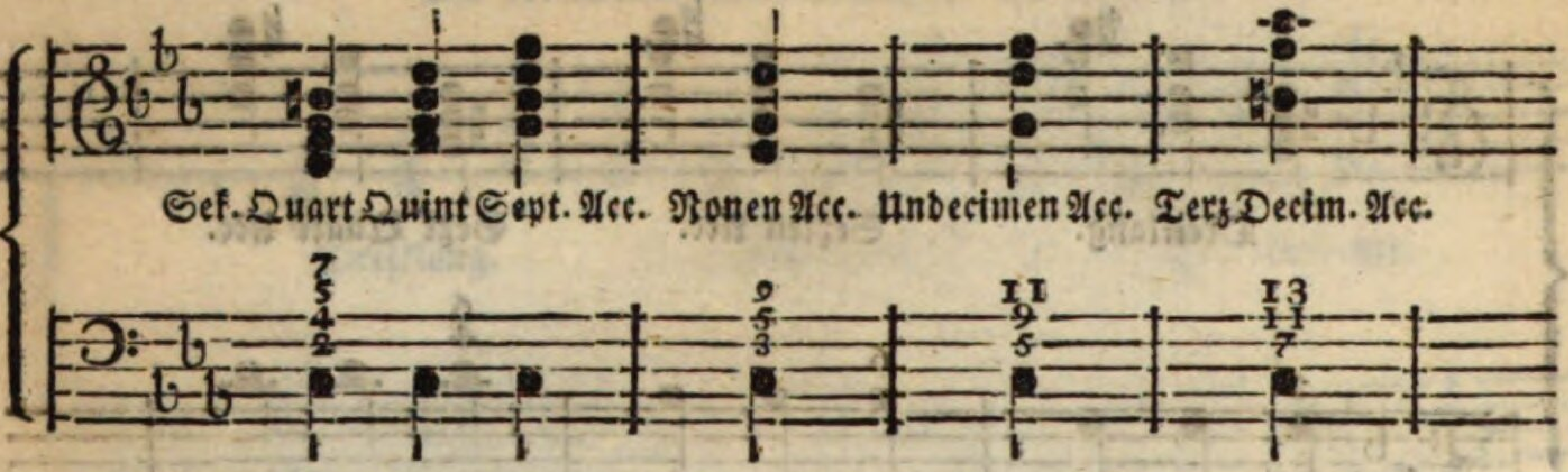
Aus der Primen Harmonie. Aus der Domin. Harm. Aus der Domin. Harm. auch so:



Aus der Dominanten Harmonie. auch so: Aus der Domin. Harmonie. auch so:



Aus der Primen und Dominanten Harmonie. Aus der Primen und Dominanten Harmonie.



Aus der Domin. Harm. Aus der Wechsel Dominanten Harmonie.

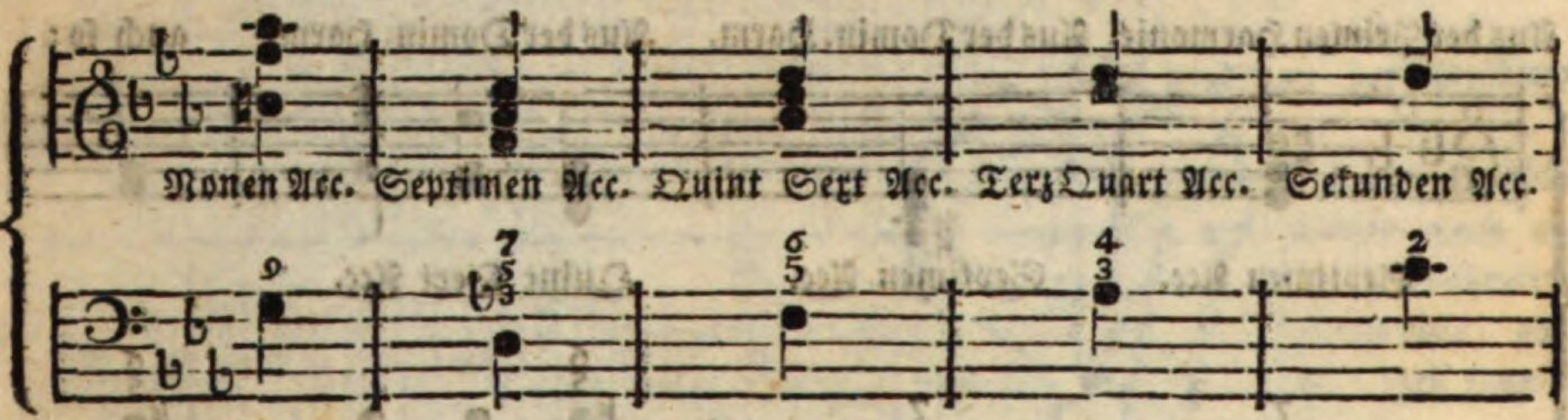
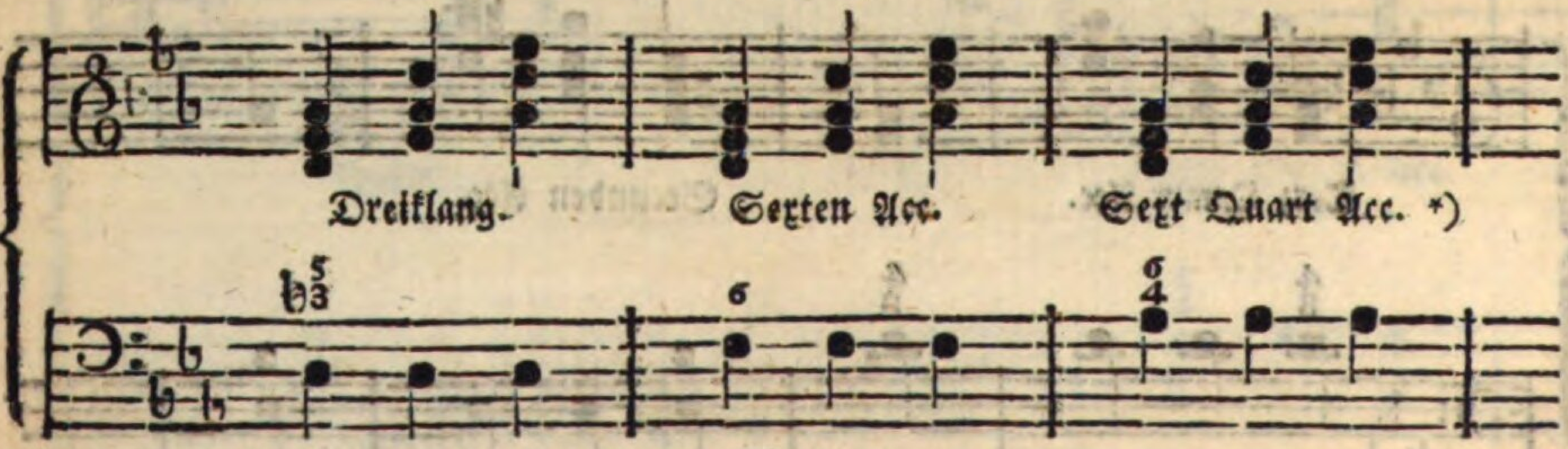


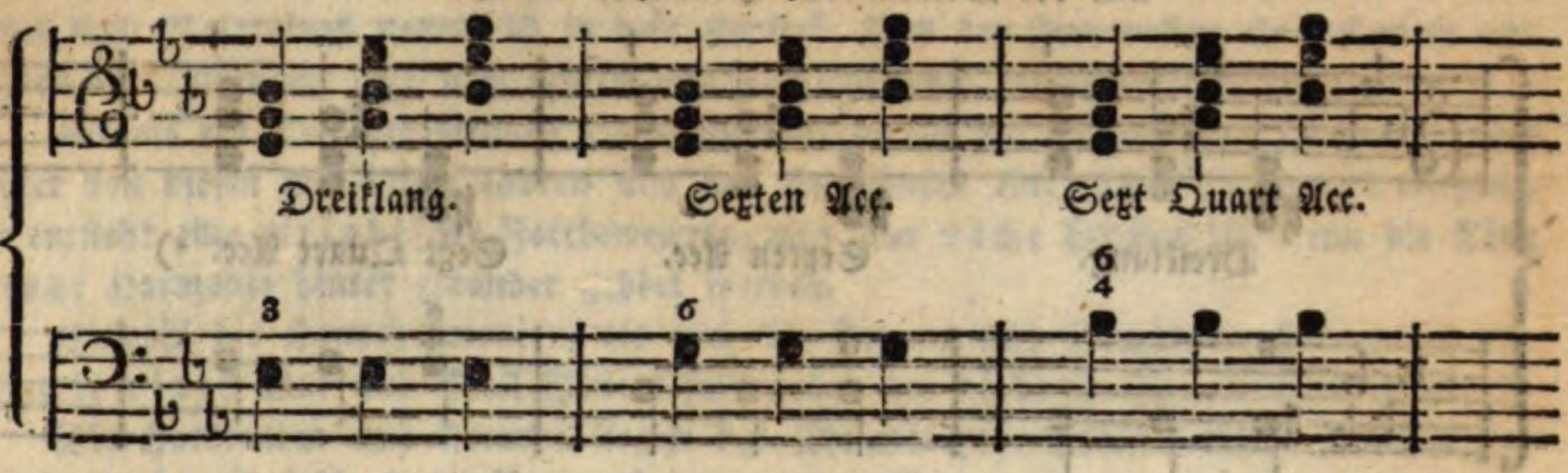
Tabelle aller Accorde, die sich noch auf die wesentlichen Töne der Tonart C moll gründen und in solcher leitereigen sind.

Aus der Dominanten Harmonie der Tonart.

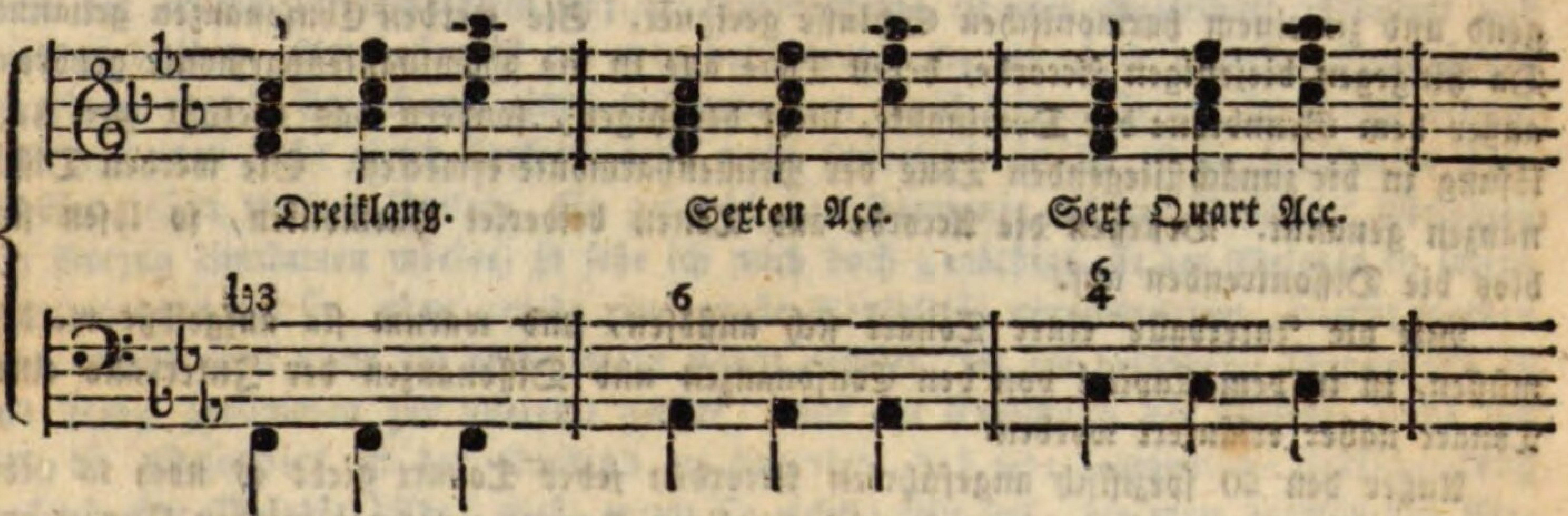


*) In den Moll Tonarten gründen sich diese Accorde auf keine Primen Harmonie der Tonarten.

Aus der Primen Harmonie Es dur.

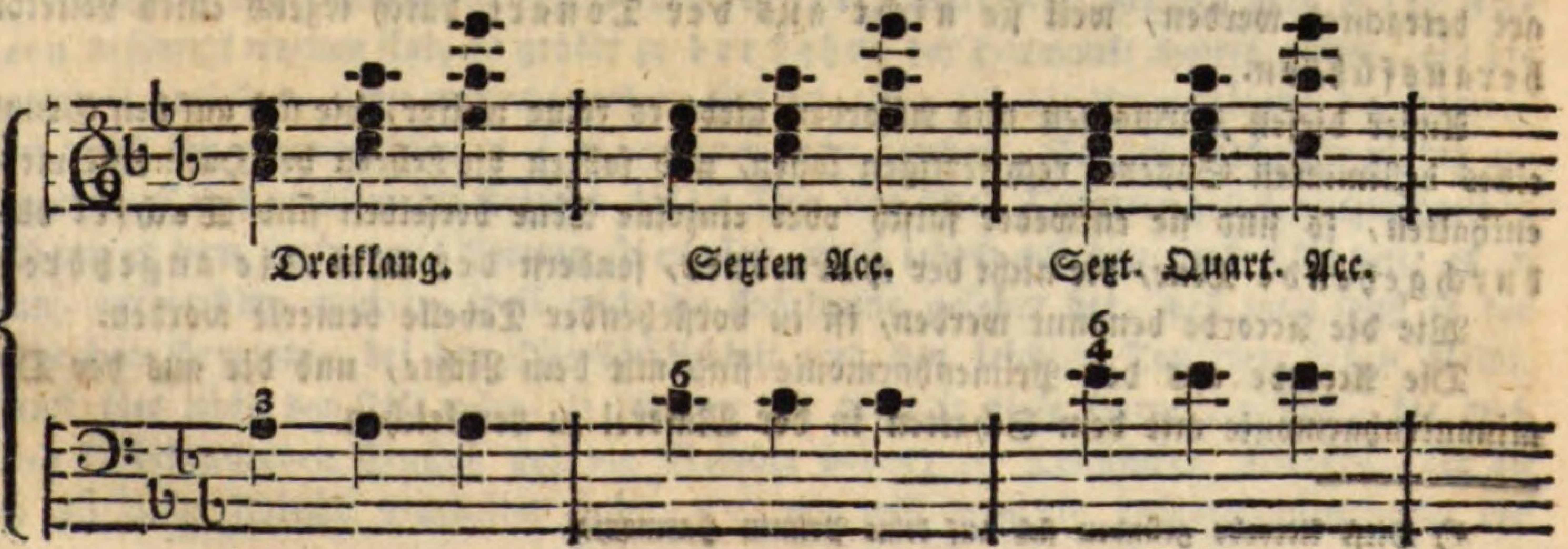


Aus der Primen Harmonie F moll.

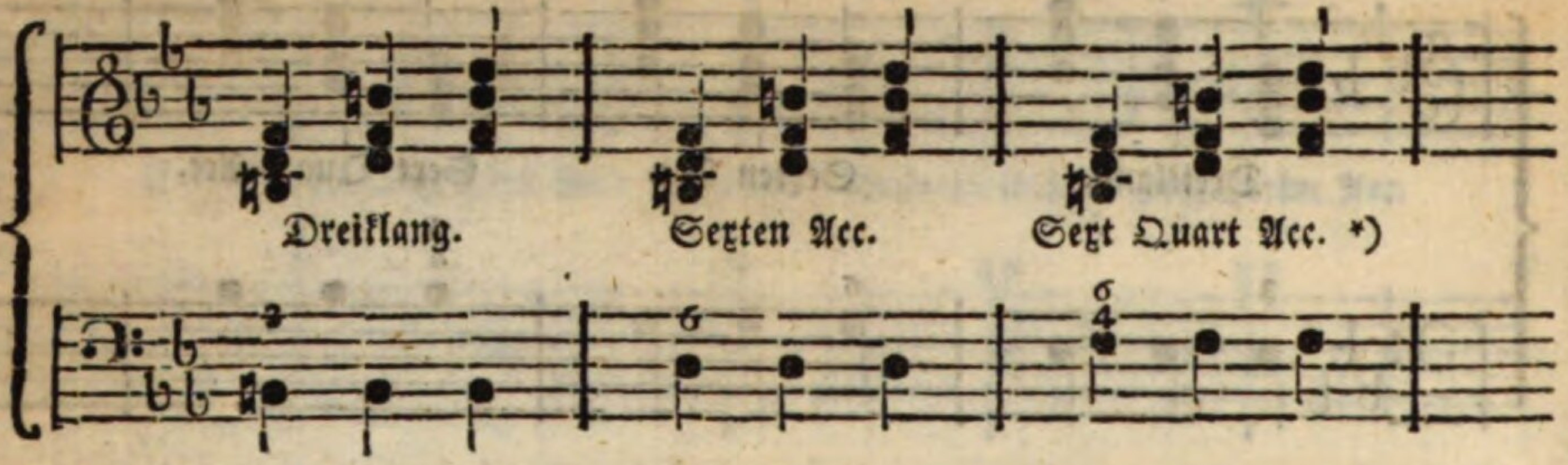


Die Primen Harmonie mit ihren dreierlei Accorden kommt in vorhergehender Tabelle unter der Wechsel Primen Harmonie vor.

Aus der Primen Harmonie As dur.



Aus der Dominanten Harmonie der Tonart.



Diejenigen Accorde, deren Töne alle in die Primenharmonie gehören, sind beruhigend und zu einem harmonischen Schlusse geeignet. Sie werden Consonanzen genannt. Da hingegen diejenigen Accorde, deren Töne alle in die Dominantenharmonie gehören, außer dem Grundtone der Dominante, nicht beruhigen, sondern das Gefühl zur Auflösung in die zunächstliegenden Töne der Primenharmonie erwecken. Sie werden Dissonanzen genannt. Bestehen die Accorde aus Tönen beiderlei Harmonien, so lösen sich blos die Dissonirenden auf.

Wie die Intervalle einer Tonart sich auflösen, und warum sie aufgelößt werden müssen, ist in dem Kapitel von den Consonanzen und Dissonanzen der Intervalle einer Tonart näher erläutert worden.

Außer den 20 spezifisch angeführten Accorden jeder Tonart giebt es noch 15 nebst ihren Umkehrungen, die noch zu der jedesmaligen Tonart gerechnet werden können und andere wesentliche oder leitereigene Intervalle; außer der Prime und Quinte, deren Accorde schon angegeben sind, zu Grundtönen haben. Diese Accorde bestehen blos in den Primenharmonien fremder Tonarten, können aber als wesentliche Accorde der Haupttonart betrachtet werden, weil sie nicht aus der Tonart durch irgend einen Leiteton herausführen.

Außer diesen Harmonien und Akkorden giebt es keine weiter, die sich auf den Grund eines bestimmten Systems rechtfertigen lassen, und sollten die Lehren der Harmonie mehr enthalten, so sind sie entweder falsch oder einzelne Töne derselben sind Wechsel oder durchgehende Töne, die nicht der Harmonie, sondern der Melodie angehören.

Wie die Accorde benannt werden, ist in vorstehender Tabelle bemerkt worden.

Die Accorde aus der Primenharmonie sind mit dem Lichte, und die aus der Dominantenharmonie mit dem Schatten in der Malerei zu vergleichen.

---

*) Diese Accorde gründen sich auf keine Primen Harmonie.

Wie die Accorde aus den Harmonien entstehen und durch Zahlen bezeichnet werden, was man Generalbaß nennt, ist in dem Kapitel: Von den Intervallen einer Tonart und ihren Benennungen nach dem Noten und Zahlensysteme, näher erörtert worden.'

So oft ein Ton der Primen Harmonie mit einem der Dominanten Harmonie oder einer von diesen mit einem andern aus den Harmonien einer andern Tonart wechselt, so entsteht eine melodische Fortbewegung, was aber nicht der Fall ist, wenn die Töne einer Harmonie hinter einander gehört werden.

Sowohl die Hauptharmonien, als auch die Primen und Dominantenharmonien und Accorde einer Dur und Moll Tonart sind denen der andern Tonarten völlig gleich.

Die Harmonien und Accorde liegen der Melodie zum Grunde, wie unter dem Kapitel von der Melodie das nähere erörtert worden ist.

Es ist bisher viel darüber gestritten worden, ob die Harmonie der Melodie, oder diese der erstern unterzuordnen sei; die Entscheidung ist aber zweifelhaft geblieben und wird es bleiben. Am besten ist es, man betrachtet beide als gleich wichtige Gegenstände die einander zur Erreichung eines vollkommenen musikalischen Zwecks die Hand bieten. Wer in beiden nicht gleich stark ist, wird wohl schwerlich in die Reihe berühmter Tonkünstler gesetzt werden können. So gern ich der Harmonie als der Basis der Melodien den Vorzug einräumen möchte, so sehe ich mich doch genöthigt, sie der Melodie in sofern unterzuordnen als sie, ohne gerade eine große Genialität vorauszusetzen, erlernt werden kann (wenn man nicht die Modulation dahin rechnet, die ein besonderer Gegenstand ist und streng genommen zur Melodie gehört) was bei Erfindung der Melodie nicht der Fall ist. Besonders ist der Umstand zu bedenken, daß jede harmonische Fortschreitung zugleich eine Melodie bilden muß, wenn sie richtig sein soll, die man harmonische Melodie nennen könnte, bei Erfindung der Melodie kann aber die harmonische Begleitung verschieden hinzugefügt werden, und die Melodie wird leider oft genug ohne Rücksicht auf Harmonie erfunden.

Nachdem alle Harmonien und Accorde einer Tonart, und dadurch auch aller andern bestimmt worden sind, so gehört zu der Lehre der Harmonie weiter nichts, als die Kenntniß derselben, denn mehrere andere Kapitel als z. B. die Umgestaltung der Harmonien durch leiterfremde Töne u. s. w. gehören nicht hierher. Ich habe nicht für nöthig gehalten die Tabellen über die Accorde aller Dur und Moll Tonarten selbst auszuschreiben sondern es dem Leser zur Uebung überlassen, muß jedoch auf den großen Nutzen: es zu thun, aufmerksam machen, weil mich die Erfahrung gelehrt hat, daß man sonst in der Lehre der Harmonie bei der Oberflächlichkeit und den leichten Tonarten stehen bleibt. Wenn dies nicht der Fall wäre, so würden wir nicht so viele Harmoniefehler, die auch einen so bedeutenden Einfluß auf die Melodie haben, in Tonstücken antreffen, die an sich oft nicht schlecht gearbeitet sind. Und wie will man die Zusammenstimmung der

ganzen Harmoniesphäre; wo gar keine Ausnahmen statt finden können, wenn man sie nach allen Tonarten und wesentlichen Accorden betrachtet, ohne eine vollständige Uebersicht kennen lernen?

Zweites Kapitel.

Von den Intervallen einer Tonart und ihren Benennungen nach dem Noten und Zahlen Systeme.

Die Intervalle einer Tonart werden auf zweierlei Art benannt und bezeichnet:

I. durch Buchstaben

II. durch Zahlen (Bezifferung des General Basses)

a) Die Benennung nach Buchstaben findet statt: wenn man einen bestimmten Ton; der nach dem Notensysteme und der mathematischen Eintheilung der Töne eines Instruments z. B. der Tastatur des Forte Piano, stets unverändert bleibt, benennen will, als c, d, e, f, g, a, h, c. Diese Benennung ist allgemein eingeführt und leicht zu merken, weil nur einige auf zweierlei Art die Namen erhalten, z. B. c. Cis und d. Des 2c. welche doppelte Benennung im Grunde auch nur das Noten System und nicht die Namen der Töne eines Instruments selbst, betrift.

Auf den vollkommenen Instrumenten finden nämlich 12 Töne statt, die eingetheilt werden in

7 ganze und 5 halbe.

Daß diese Benennungen falsch sind, bedarf wohl keines weitern Streits, denn diejenigen Töne, die in der Tonart C dur, ganze genannt werden, verändern sich in Cis dur oder moll 2c. zum Theil in halbe. Diese Verwirrung betrifft daher mehr die Verwechselung des Noten Systems mit den Tönen des Instruments.

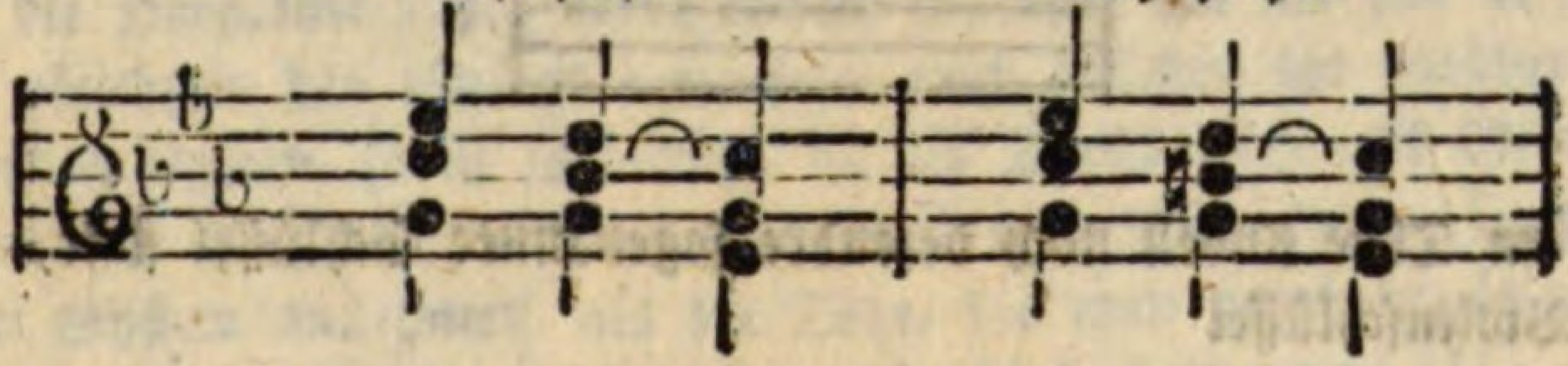
Alle 12 Töne sind im allgemeinen als halbe zu betrachten, von welchen immer 7, zu einer Tonart gebildet werden, und man mag die Tonarten betrachten wie man will, so findet man, daß diese Eintheilung ganz übereinstimmt.

Bei einer harten Tonart liegen zwischen den 7 Tönen jedesmal halbe, außer zwischen den 3ten und 4ten, und zwischen den 7ten und 8ten aufwärts, (welcher letztere wieder als der 1ste der Tonart zu betrachten ist) nicht.

Bei einer Moll Tonart ist die Scala aufwärts anders als herunterwärts. Aufwärts nämlich, liegen zwischen den 7 Tönen jedesmal wieder halbe Töne, außer zwischen den 2ten und 3ten und zwischen den 7ten und 8ten, (insofern der 8te wieder als Anfang zu betrachten ist) nicht. Herunterwärts ändert sich aber die Lage derselben,

nämlich: wenn man von oben heruntergeht, so liegen zwischen allen Tönen halbe, außer zwischen den 3ten und 4ten und zwischen den 6ten und 7ten, nicht.

Der letzte Umstand zeigt von einer Unregelmäßigkeit, die weniger die Natur der Töne als die mathematische Eintheilung betrift. Diese scheinbare Unregelmäßigkeit ist leicht zu beseitigen, wenn man die Grundsätze genau beobachtet: bei der Harmonie die Scala aufwärts und bei der Melodie die Scala abwärts zu nehmen. Diese Abweichung ist leicht zu begreifen wenn man bedenkt, daß in der weichen Tonart die Septime oder der 7te Ton nicht ein Ton sondern zweierlei Töne sind; denn aufwärts heißt der 7te z. B. in C moll, H, abwärts aber heißt er B, und der 6te Ton aufwärts A und abwärts As. Aufwärts kann aber B nicht genommen werden, weil die Harmonie nicht die kleine Septime sondern die große als wesentlichen Ton in ihrem Baue hat; selbst wenn eine Stimme sich melodisch herunter jedoch nicht weiter als über die Septime bewegt, so kann die kleine Septime nicht eintreten, weil eine Auflösung aufwärts nöthig wird. z. B.



Es haben sich einige Lehrer des General Basses bemüht, die Scala abwärts für falsch zu erklären und die aufwärts für beide Fälle vorzuschlagen, allein die Erfahrung stimmt dagegen.

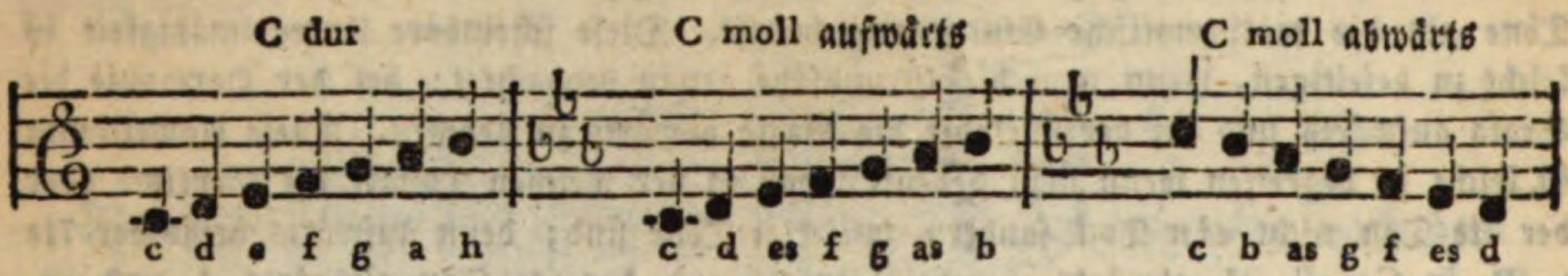
Von jedem der 12 halben Töne an, kann eine Tonart in Dur und eine in Moll gebildet werden. Es giebt mithin 12 Dur und 12 Moll Tonarten. Alle sind in der Entfernung ihrer Töne und ihres Klanges genau übereinstimmend, die Benennung der Töne ist aber, wie gesagt, verschieden.

Die halben Töne heißen:

C	cis	D	dis	E	eis	F	fis	G	gis	A	ais
	des		es		—		ges		as		b.

Einige haben, wie vorstehend zu ersehen ist, eine doppelte Benennung, die bloß 1) aus der Unvollkommenheit des Noten Systems, oder vielmehr aus der Nothwendigkeit, die 5 Linien der Scala; worauf und wozwischen alle Tonarten bezeichnet sein müssen, nicht zu vermehren, 2) durch die verschiedene Bezeichnung, daß ein Tonstück aus Cis dur oder moll auch aus Des dur oder moll gesetzt werden kann; obschon die Töne,

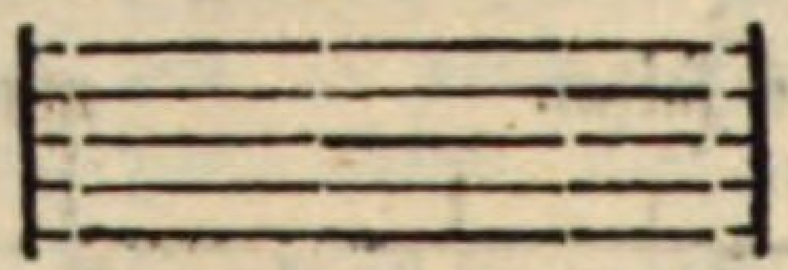
die eine doppelte Benennung haben, ein und dieselben sind, entstehen. Nach dem Noten System und der Vorzeichnung heißen sie:



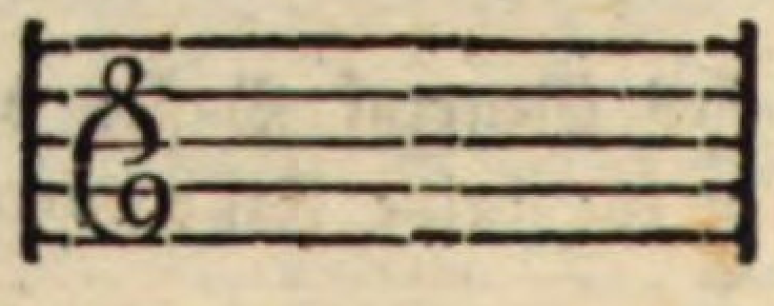
u. s. w. durch alle Tonarten.

Man sieht hieraus, daß die nämlichen Töne auf oder zwischen den Linien durch ein ♯ oder b oftmals andre Benennungen erhalten. Z. B. in Es dur heißt die Note auf der 1sten Linie es, in C dur aber e u. s. w.

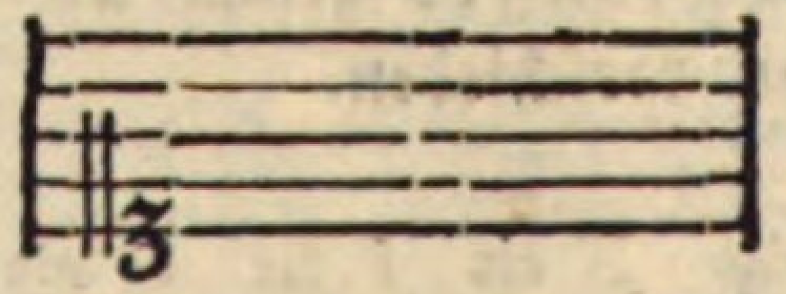
Fünf Linien heißen eine Tonleiter (Scala) in folgender Gestalt:



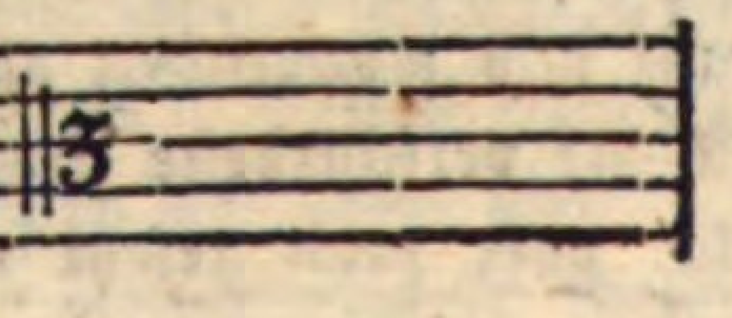
Für die höhern Töne finden noch besondre sogenannte Schlüssel statt, z. B. für die Violine 2c. der Violinschlüssel



Für die Sopran Stimme der Klavierschlüssel

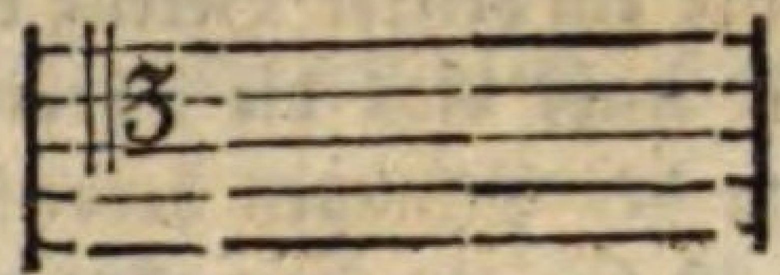


Für die Alt Stimme und die Viole der Altschlüssel

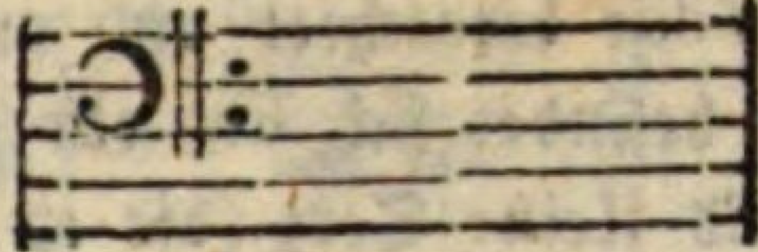


Für

Für die Tenor Stimme der Tenorschlüssel

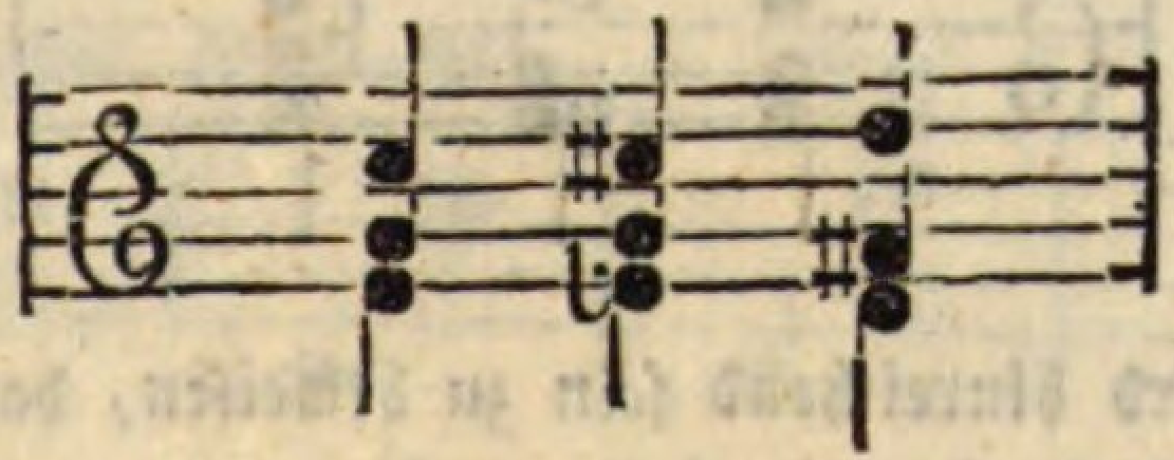


Für die Bässe den Baßschlüssel

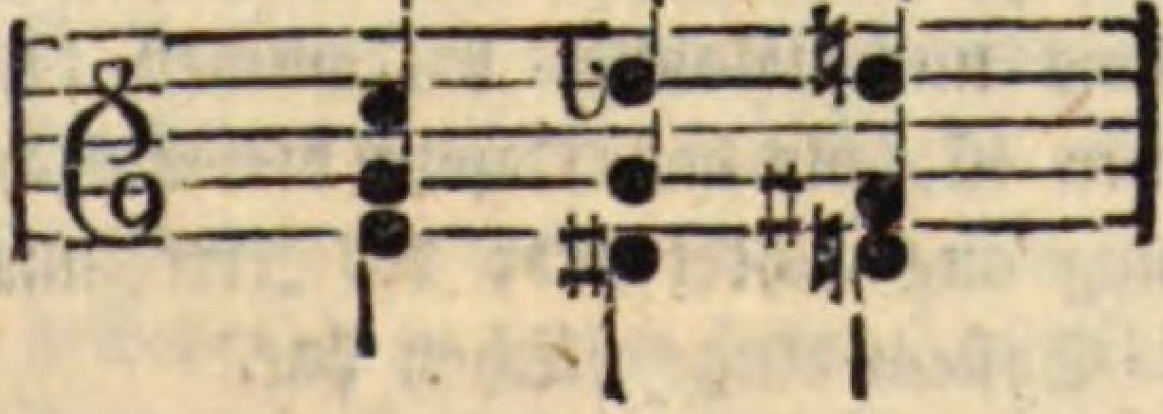


b.) Die Benennung der Töne **durch Zahlen** gründet sich blos auf die Lehre der Harmonie, besonders aber auf die Baß oder Grundtöne, denn man kann nicht sagen E sei die Terz, wenn man nicht vorher C genannt hat, weil E auch eben so gut die Sekunde sein kann, wenn man von D an rechnet.

Da nun die Harmonie-Lehre keine andere Sprache hat als sich durch Zahlen auszudrücken; die gleichsam das System vertreten, nach welchen die darüber gebaueten Töne bezeichnet werden können, so ist es nöthig, sie als Vorschriften und Gesetze, nach welchen die Harmonien und Accorde entstehen, zu betrachten. Man kann sie nun um so zuversichtlicher zum System annehmen, als die Töne, die man damit bezeichnet, in einer Tonart wie in der andern, einander nicht allein **ähnlich**, sondern **völlig gleich** sind, und nur in sofern in der Vorzeichnung differiren würden, wenn sie sich auf verschiedene Tonarten zu gleicher Zeit gründeten. Z. B. Wenn man den zweiten Accord in diesem Beispiele:

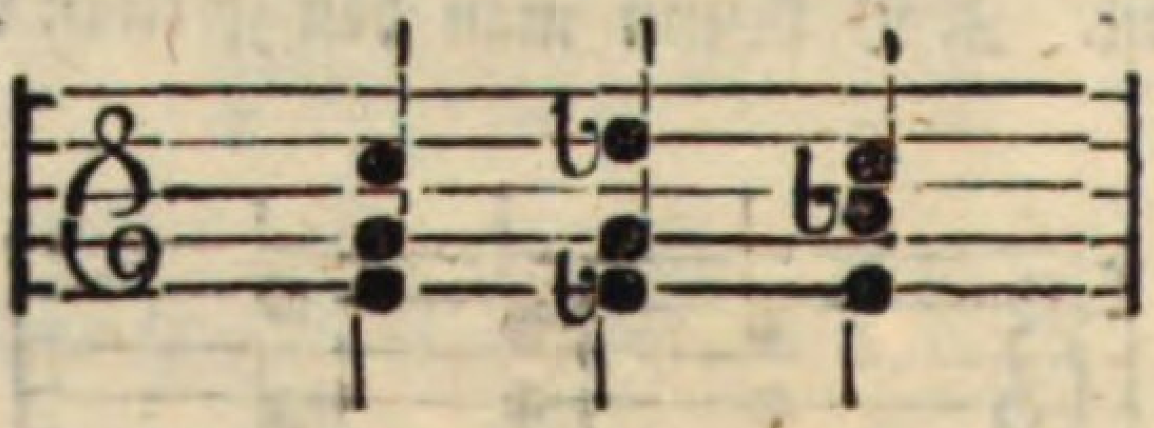


Der in der Tonart C dur vorkommen kann so setzen wollte



so wäre nicht allein die Vorzeichnung fehlerhaft, sondern auch das Zahlen System, und aus diesem Fehler könnte ein dritter Betrug entspringen, der ärger sein würde als die zwei ersten, indem letzterer nicht blos die Theorie, sondern die Praxim betreffen und eine fehlerhafte Fortschreitung der Stimmen herbeiführen könnte; denn in dem ersten Beispiele im zweiten Accorde ist Cis ein Ton, der nicht in die Tonart C dur; aus welcher das Beispiel zu betrachten ist, gehört, sondern er muß seiner Vorzeichnung und des folgenden Tones nach, besonders aber wegen der zweiten Stimme des letztern, nämlich des Tones fis, als Septime von D dur betrachtet und mithin aufwärts aufgelößt werden. In den nämlichen Accorden befindet sich Es, ein ebenfalls nicht zur Tonart C dur gehörender Ton, und ist mithin als kleine Terz (die es aber aus nachfolgenden Gründen nicht sein kann) oder als kleine Sexte von G zu betrachten oder als None von der Dominanten Harmonie G moll (siehe das Capitel von der Harmonie) In allen drei Fällen muß sich Es herunterwärts bewegen, wenn nicht das Grundgesetz des Wohlklanges verletzt werden soll.

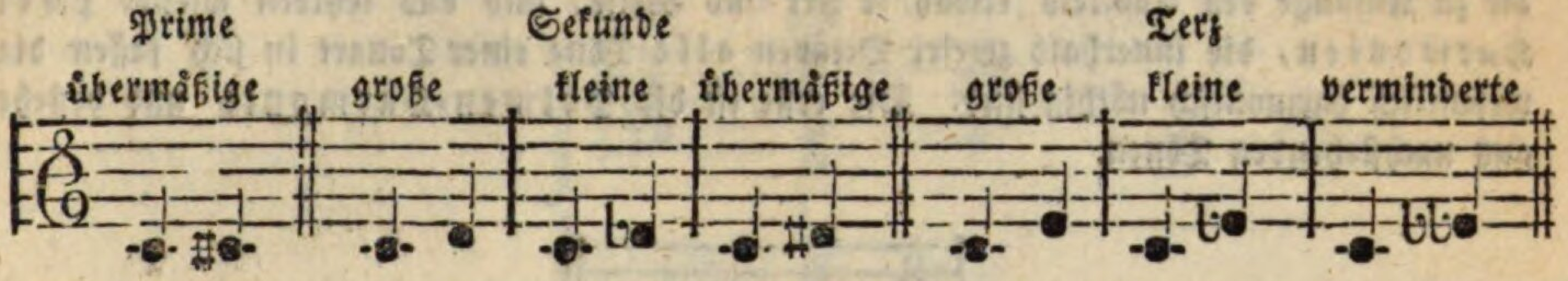
Würde dieser Accord nun aber auf dem Noten Systeme so vorgeschrieben, wie es im zweiten Beispiele der Fall ist, so könnte der Ton des mit der untersten Stimme dis aus keiner Harmonie erklärt, und die unterste Stimme dis könnte für die Septime von E dur gehalten, und wiewohl ganz richtig aufwärts aufgelößt werden, allein der nachfolgende Accord würde gar nicht zu erklären und auch falsch sein. Wenn indessen in den zweiten Accorde, des oben stehen bleiben sollte, so müßte die unterste Stimme eine andre Vorzeichnung, und der letzte Accord einen andern Schluß in As dur, erhalten, und zwar so:

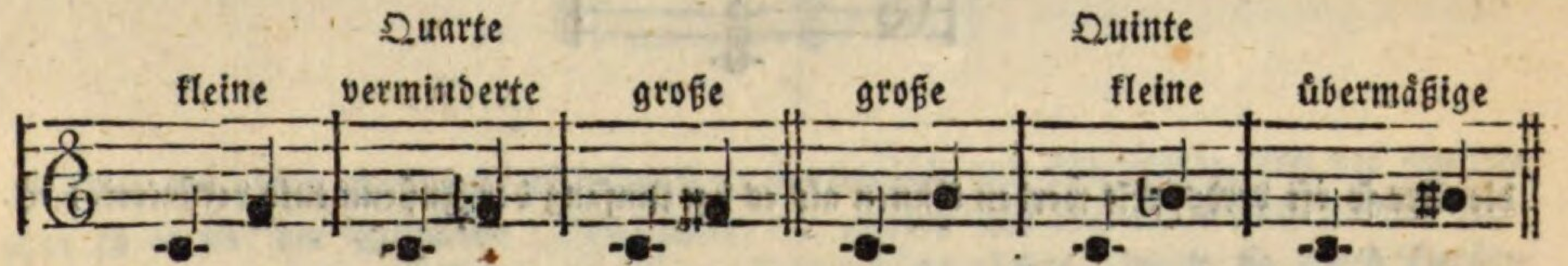


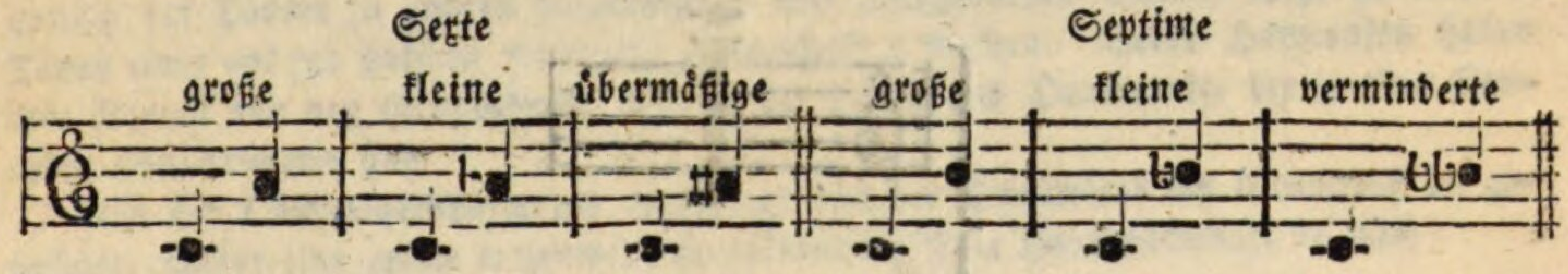
Dies eine Beispiel wird hinreichend sein zu beweisen, daß das System der Zahlen in der Harmonie, strenge beobachtet werden muß.

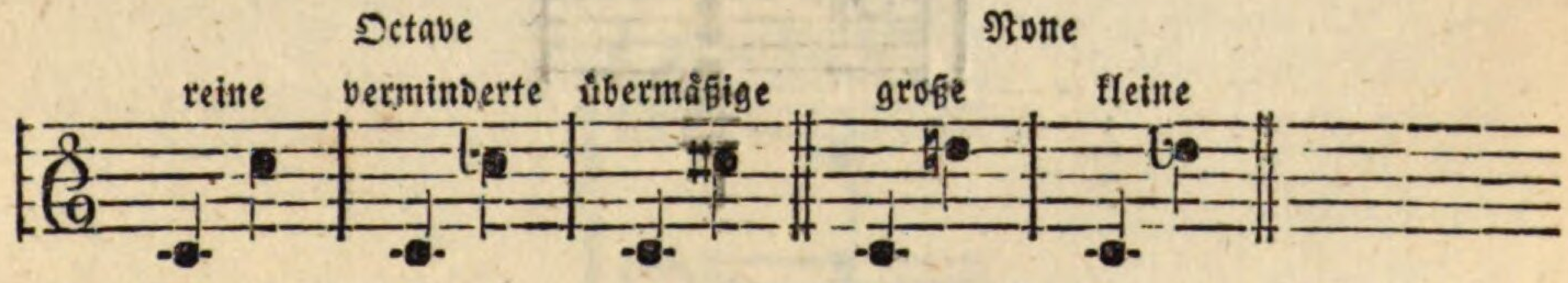
Nimmt man nun an, daß nach dem Capitel von der Harmonie, alle Accorde bestimmt sind, und in keinen einzigen die Rede von verminderten oder übermäßigen Sekunden, Terzen ꝛc. sein kann, so muß auch das Capitel von den verminderten oder übermäßigen Tönen; die höchstens nur melodisch vorkommen können, hier wegfallen, was auch um so mehr zu wünschen ist, als das Dasein dieses Schein-Systems in der Harmonie unendliche Verwirrung angerichtet hat; des Irrthums nicht zu gedenken, der sich in das Noten oder Tonart-System eingeschlichen hat.

Ich will aber dem Leser das System der Mehrdeutigkeit der Töne nicht vorenthalten und die Annahme seiner eigenen Beurtheilung überlassen.







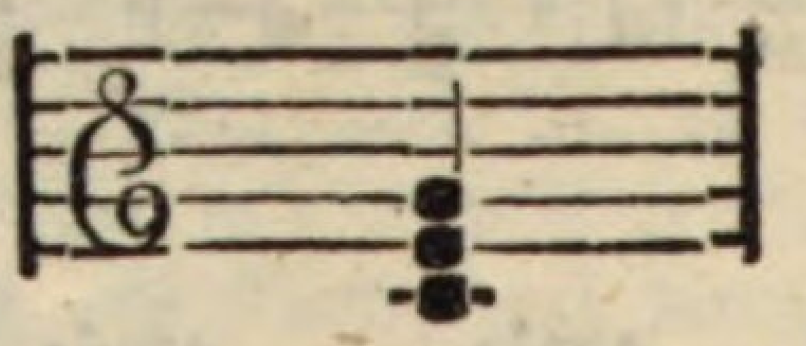


Alle diese Töne gehören Tonarten und Harmonien wesentlich an, und existiren mithin niemals vermindert und übermäßig. Nur in Tonstücken, besonders in den Moll Tonarten gis ꝛc. treten Fälle ein, wo; um die Richtigkeit des Zahlen Systems zu erhalten, doppel + und doppel B. vorkommen und mithin nur in das Noten System gehören.

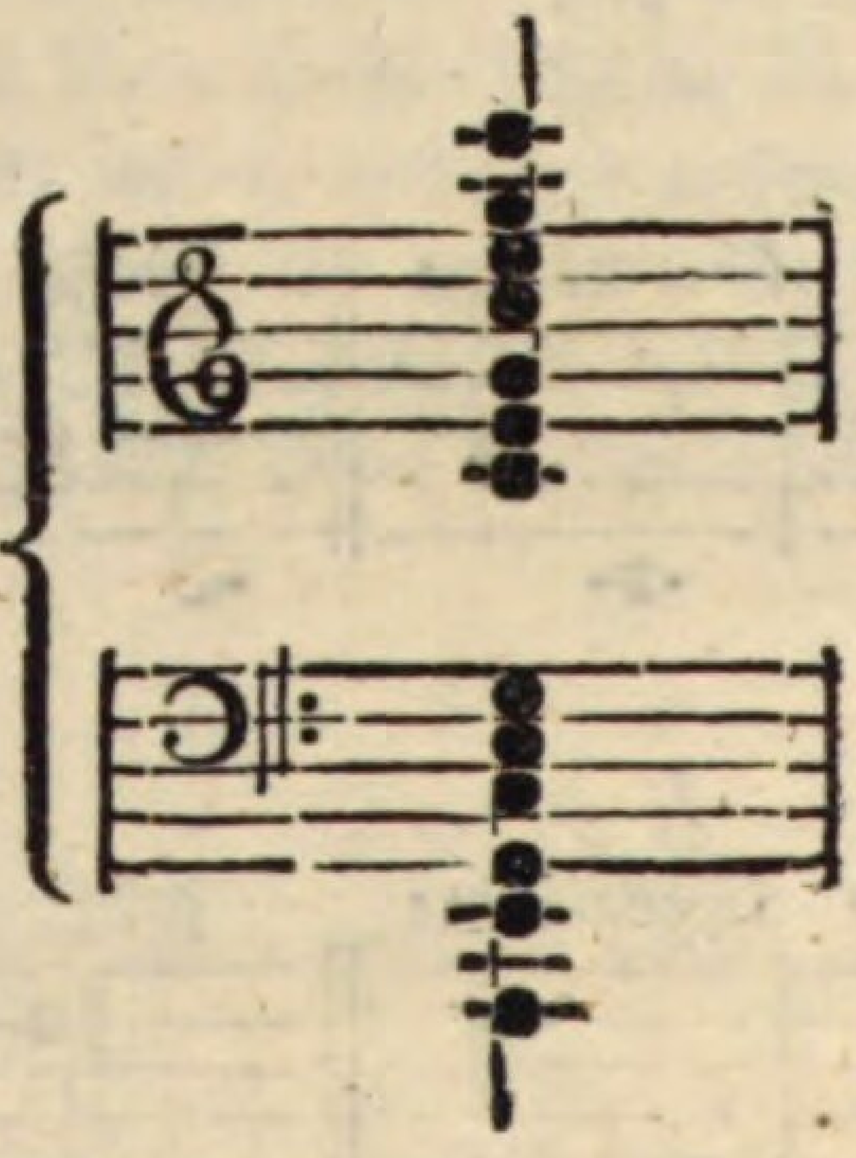
Die Zahlen vertreten, wie schon erwähnt, die Stelle eines Systems für die Harmonie, und es ist zum Grundsatze angenommen (da sich die ganze Harmonie auf den untersten Ton oder den Baß gründet) von unten herauf zu zählen. So besteht z. B. ein Dreiklang aus der Prime, Terz und Quinte, wird aber bei der Bezifferung gewöhnlich

mit 3 oder gar nicht bezeichnet, wenn es nicht der weiche Dreiklang ist, der noch mit 3b versehen wird

Von den vorhererwähnten 12 chromatischen Tönen, bilden sich 7 zu einer Tonart auf die zu Anfange des Capitels erwähnte Art und Weise, und aus letztern wieder zwei Harmonien, die innerhalb zweier Octaven alle Töne einer Tonart in sich fassen die wesentlich harmonisch nöthig sind. Die erste ist die Primen-Harmonie und besteht aus nachstehenden Tönen,

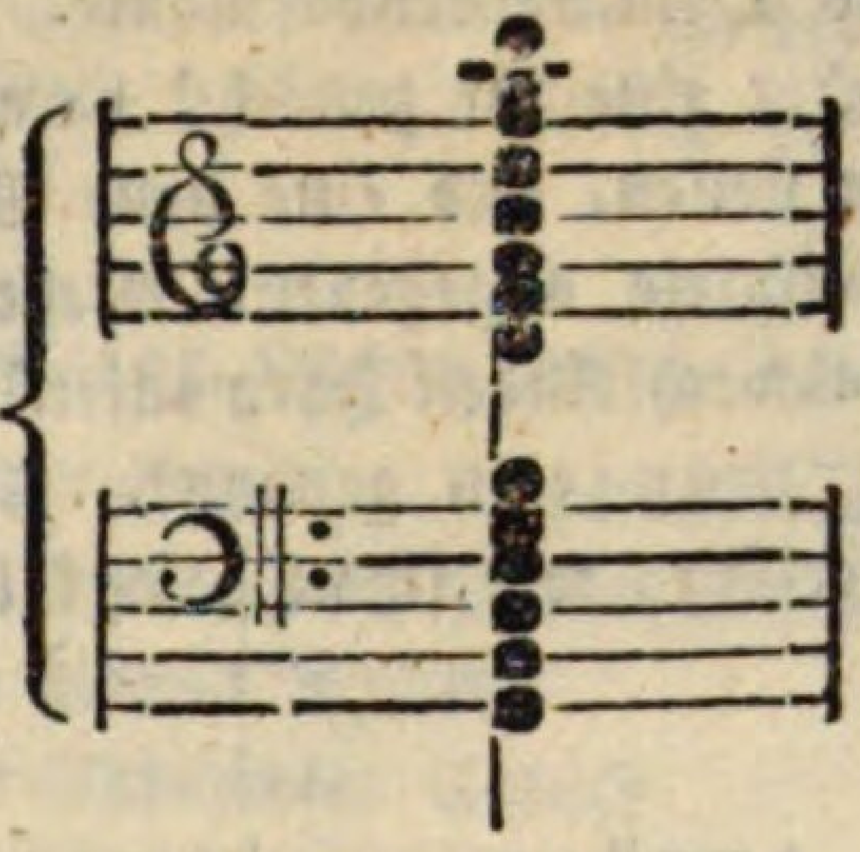


die aber so oft verdoppelt werden können als es der Umfang der Instrumente verstattet. z. B.



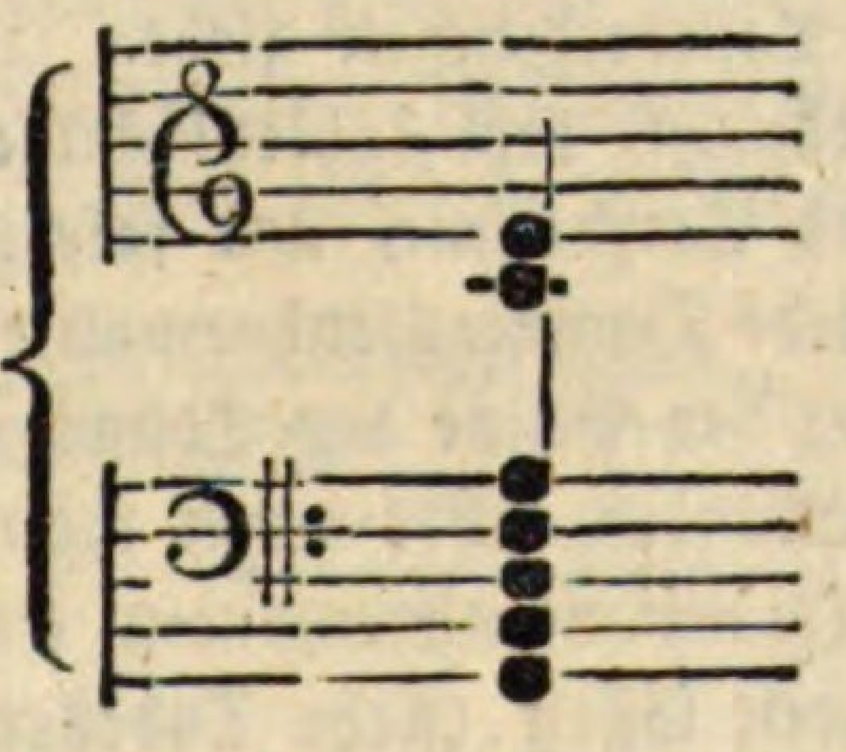
Die zweite ist die Dominanten Harmonie und besteht aus nachstehenden Tönen.

die außer der None *a* eben so oft verdoppelt werden können, als es der Umfang der Instrumente gestattet. Z. B.



Von der ersten Harmonie ist jeder Ton harmonisch und schlußfähig, von der zweiten aber ist es nur der Grundton (Dominante) die andern alle dissoniren und müssen aufgelößt werden. Eine Auflösung derselben ist aber nicht nöthig, wenn sie durch Veränderung der Tonart zu andern harmonischen und schlußfähigen Tönen, kurz, zu wesent-Tönen einer andern Primen Harmonie umgeschaffen werden. Beide Harmonien haben ihre Namen von den Grundtönen, nämlich der Prime und Dominante, die in allen Tonarten vorherrschend sind.

Aus der Dominantenharmonie entspringt von der Dominante als Grundbaß an gerechnet, wieder eine andre terzenweise übereinandergesetzte Hauptharmonie nämlich:



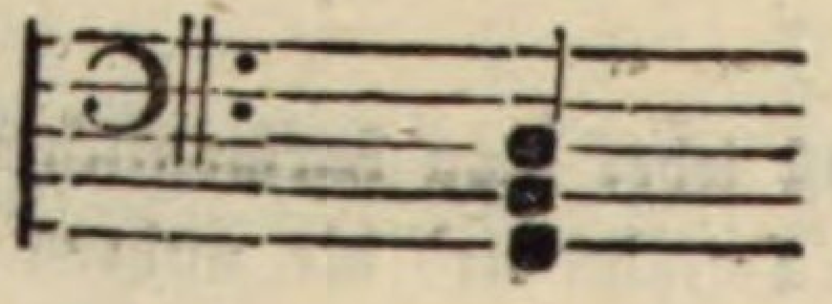
Sie ist im Grunde weiter nichts als die Hauptharmonie der Tonart G dur, ausgenommen die Abweichung, daß statt fis, f als wesentliches Intervall angenommen wird, um nicht aus der Tonart C dur heraus zu führen.

Da die Accorde einer Tonart allein, hintereinander gehört eine Einförmigkeit hervorbringen würden, die den Namen Musik wohl nicht verdienen möchte, eben so wenig wie

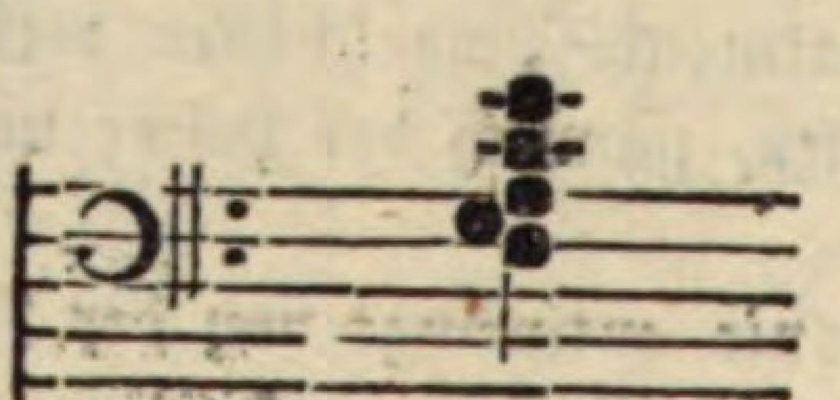
eine Melodie, die blos aus den Tönen der Primenharmonie besteht, so vollkommen sie auch sind dem Namen einer Melodie entsprechen würde, so liegt es in der Natur der Musik, daß die Töne zweier einander verwandter Harmonien mit einander abwechseln. Dies geschieht durch die Primen und Dominantenharmonie.

Um jedoch der letztern wieder eine ihr zunächst verwandte, die noch nicht aus der Tonart führt, an die Seite zu stellen, und eine neue Mannigfaltigkeit hervorzubringen, wird ihr die in dem letzten Beispiele angegebene wiederum an die Seite gesetzt, und diese zwei wieder miteinander abwechselnden Harmonien werden Wechsel Primen und Wechsel Dominanten Harmonieen genannt.

Die Wechsel=Harmonie zerfällt, wie schon gesagt in zwei Harmonien als: in die Wechsel Primen Harmonie.



und in die Wechsel Dominantenharmonie.



Ihre Töne können wie die der Primen und Dominantenharmonie so oft verdoppelt werden, als es Töne auf den Tonwerkzeugen giebt.

Beide Hauptharmonien bestehen, dem Zahlensysteme nach: aus Prime, Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime, und folglich jede Primenharmonie aus der Prime, Terz und Quinte und jede Dominantenharmonie aus der Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime, von der Prime der Tonart angerechnet.

Aus diesen zwei Hauptharmonien, oder wenn man sie sich einzeln denken will, aus den zwei Primen und zwei Dominantenharmonien einer Tonart entstehen 20 Accorde von welchen sich einige umkehren lassen (siehe Tabellen Pag. 12.) und zwar:

a, Aus der Primenharmonie
1, der Dreiklang
2, der Sextenaccord
3, der Sext Quarten Accord
4, der Septimen Accord

b, Aus der Wechsel Primenharmonie.
1, der Dreiklang
2, der Sextenaccord
3, der Sext Quarten Accord

c, Aus der Dominanten Harmonie.
1, der Septimenaccord
2, der Quint Sextenaccord
3, der Terz Quartenaccord
4, der Secundenaccord
5, der Nonenaccord

d, Aus der Wechsel Dom. Harmonie.
1, der Dreiklang
2, der Quint Sexten Accord
3, der Terz Quinten Accord
4, der Secunden Accord

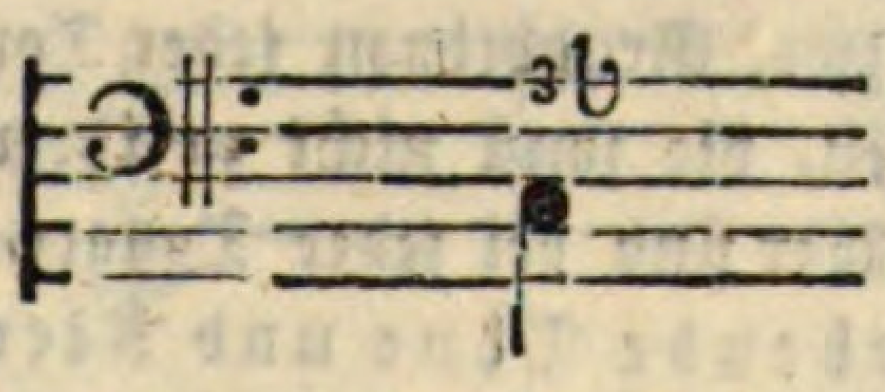
Durch den Zusammentritt zweier Harmonien entstehen folgende Accorde.

e, Aus der Prim. u. Dom. Harmonie.
1, der Sec. Quart Quint Sept. Acc.
2, der Nonen Accord
3, der Undecimen Accord
4, der Terzdecimen Accord

Alle diese Accorde haben ihre Namen von den Intervallen, aus welchen sie von dem jedesmaligen Grundtone (Baß) an gerechnet bestehen, und ihre Grundbäße werden auch so beziffert. Es mögen daher Accorde vorkommen, aus welcher Tonart sie wollen, sobald über dem Grundbaß die Zahlen stehen, so nimmt man sie an, und die Accorde müssen der Absicht des Componisten entsprechen.

Natürlich muß aber Rücksicht darauf genommen werden, daß wenn z.B. in einem Tonstücke aus C dur eine Grundnote vorkömmt, auf welche ein Accord aus einer andern Tonart gebaut werden soll, wo auch eine andre Vorzeichnung statt findet, so muß die Abweichung den Zahlen auch beigefügt werden.

Ich nehme den Fall an, daß der Componist den Dreiklang aus Cmoll in einem Tonstück aus C dur gebrauchen will, in welchem die kleine Terz vorkommt, so muß der über der Grundnote angegebenen Zahl 3, noch ein b beigefügt werden.



Ein gleiches Verfahren muß auch bei Accorden statt finden, wo die großen oder kleinen Sexten oder Septimen vorkommen, die aus der Vorzeichnung des Stücks nicht zu errathen seyn würden.

Ich nenne dies Verfahren, die Töne der Accorde durch Zahlen zu bezeichnen, das Zahlensystem, und habe die zwei Tabellen der Tonart C dur und C moll, (siehe Pag. 12.) welchen alle Accorde anderer Tonarten gleich sind, als Beispiele beziffert.

Es wird nicht weiter nöthig sein, weitläuftig aus einander zu setzen, daß die Bezeichnung der Bässe in den Moll Tonarten von der in den Dur Tonarten abweicht, weil die Vorzeichnung der erstern der Gewohnheit nach, nach dem melodischen Gange abwärts die kleine Septime bestimmt, wo aber nach dem Harmoniegange aufwärts stets die große Septime eintreten muß. Das nähere ist in der genannten Tabelle der Tonart Cmoll unter dem Capitel, von der Harmonie zu ersehen, auf welche ich mich auch, um die Accorde jeder Tonart nicht wiederholen zu müssen, beziehen zu dürfen glaube.

Außer diesen 20 Accorden in jeder Tonart giebt es noch 15, die von den Primenharmonien der übrigen wesentlichen oder leitereigenen Töne der Tonart abgeleitet werden. Ihre Harmonien werden Neben Primenharmonien genannt. Von jeder können nur 3 Accorde abgeleitet werden, wenn sie nicht aus der Tonart führen sollen und zwar:

a, Auf der Sekunde der Tonart.
1, der Dreiklang
2, der Sexten Accord
3, der Sext Quarten Accord

b, Auf der Terz
c, Auf der Quarte
d, Auf der Sexte
e, Auf der Septime
} die nämlichen Acc.

Sie werden ebenfalls wie jene erstern, ihren Namen und Intervallen nach, auf den Grund des Zahlensystems beziffert.

Wenn man nun die 24 Dur und Moll Tonarten annimmt, und natürlich auch eben so viel Hauptharmonien, von welchen jede die 7 wesentlichen Töne enthält, aus welchen von einer jeden 35 Unterabtheilungen oder Accorde entspringen, so erhält man 840 Accorde, die alle Töne in der Sphäre der Musik enthalten müssen.

So wenig nun auch den angeführten Gründen nach, eine harmonische Verbindung weiter statt finden kann, so scheint es in mancher Betrachtung doch so zu sein, wenn man in Erwägung zieht, daß zu den zwei Grundtönen jeder Tonart der Prime und Quinte Verbindungen von Tönen klingen, die sonst nicht zu ihrer Tonart gehören. Dergleichen Töne oder auch selbst Accorde aber sind bei jeder Tonart, in welcher sich die Modulation aufhält, entweder als durchgehende Töne und Accorde oder als Wechseltöne und Accorde zu betrachten, und können; da sie außer der Tonart liegen, in das System der Harmonie und Accorde nicht aufgenommen werden.

Drittes Kapitel.

Von den Consonanzen und Dissonanzen der Intervalle einer Tonleiter oder Tonart.

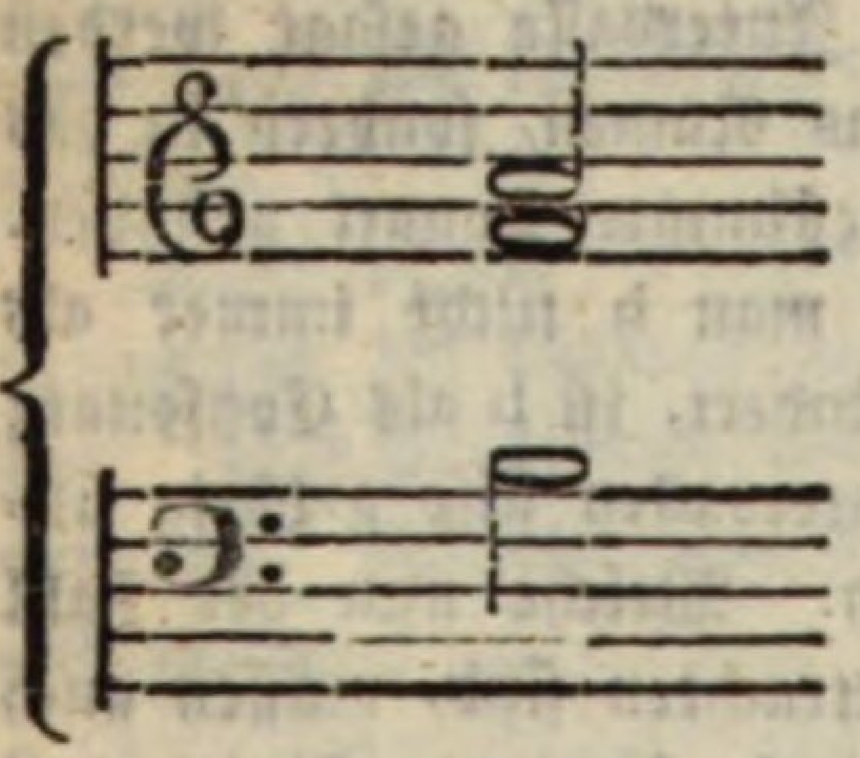
Bevor etwas über die Consonanzen und Dissonanzen der Intervalle gesagt werden kann, ist zu erwähnen, daß beide Arten von Tönen nicht in das Namen, sondern in das Zahlensystem gehören, und sich mithin allemal erst auf eine bestimmte Tonart gründen. Wenn in der Tonart C dur, h eine Dissonanz ist, so kann man h nicht immer als solche betrachten, denn so wie sich die Tonart z. B. in E dur ändert, ist h als Consonanz und zwar als vollkommene anzusehen. Um beide Arten von Intervallen also gehörig unterscheiden zu können, müssen sie nach Zahlen benannt werden. Welche nun der Zahl nach in einer Tonart als Consonanzen oder Dissonanzen zu betrachten sind, müssen auch in jeder andern als solche betrachtet werden, weil alle Tonarten in dur und alle in moll einander gleich sind.

Unter den sieben zu einer Tonart gehörenden Intervallen befinden sich 3 Consonanzen und zwar die Prime, die Terz, und die Quinte, und 4 Dissonanzen: die Sekunde, die Quarte, die Sexte und die Septime. Beide Arten sind aber nur als solche zu betrachten, als ihnen zwei gewisse Töne zum Grunde gelegt sind und zwar den Consonanzen die Prime, und den Dissonanzen die Quinte, wodurch zwei Harmonien entstehen, die man Licht und Schatten nennen kann. Die zwei Harmonien werden die Primen und Dominantenharmonie genannt und sind in C dur:

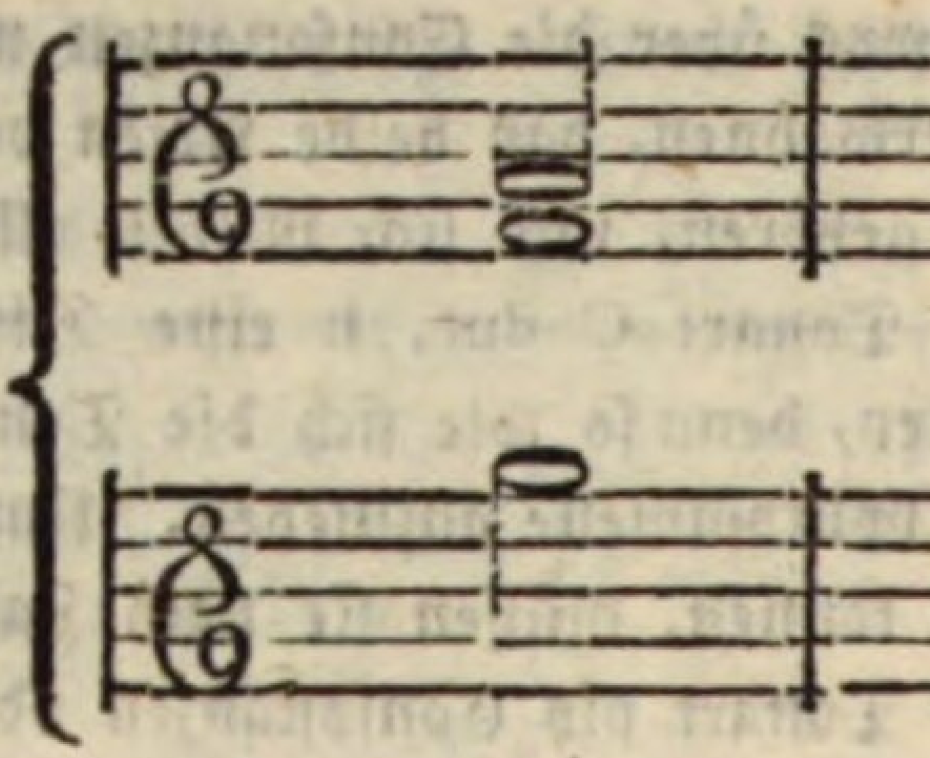
Primenharmonie Dominantenharmonie

Die ersten sind in Hinsicht auf Harmonie dem Gehöre beruhigend und zu Bildung eines Schlusses geeignet. Die zweiten aber, wenn sie unmittelbar nach den ersten gehört werden, beruhigen nicht, sondern verlangen eine Auflösung in die ersten. Diese Auflösung ist bestimmten Naturgesetzen unterworfen, die unbedingt befolgt werden müssen. Nämlich die Sekunde, Quarte und Sexte muß abwärts, und die Septime aufwärts aufgelößt werden. In melodischer Beziehung tritt diese Nothwendigkeit nicht ein.

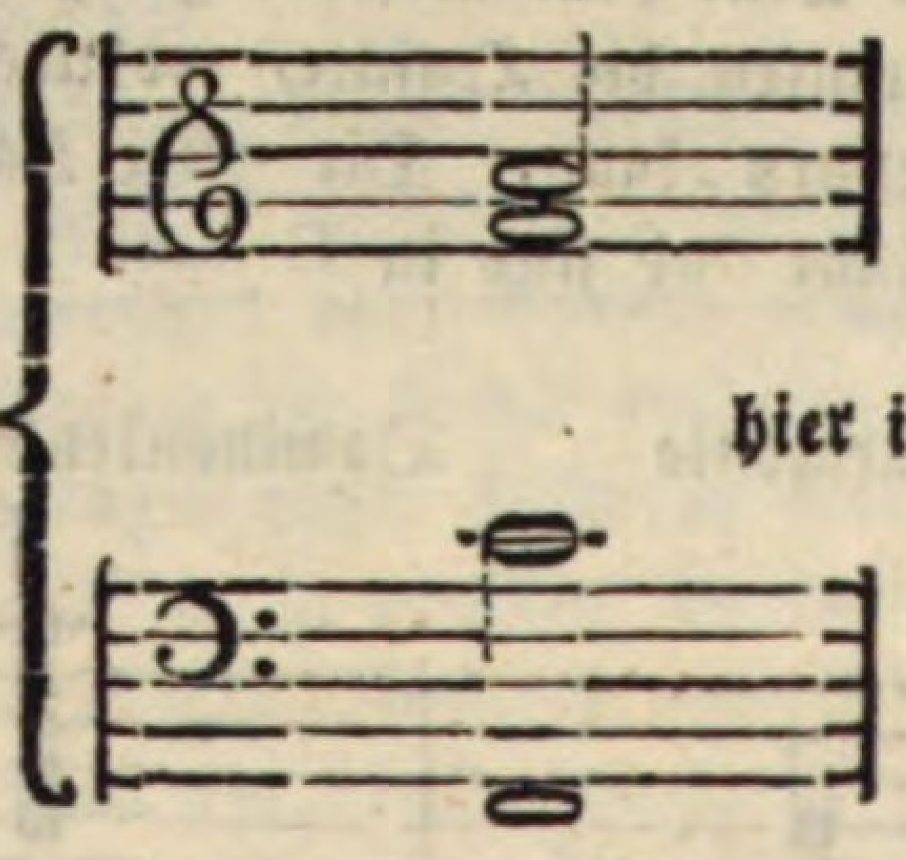
So oft nun diese Töne in Accorden vorkommen, die entweder zur Primen oder Dominantenharmonie oder in beide zugleich gehören, so oft muß die Befolgung des Naturgesetzes eintreten, kommen welche von diesen beiden Arten von Intervallen in Accorden vor, die sich nicht auf die benannten zwei Harmonien gründen, so ist das Naturgesetz sogleich verändert. Z. B. wenn drei Dissonanzen in C dur



sich so auflösen



so werden auf eine andere Art die zwei obersten nicht als Dissonanzen betrachtet, wenn ihnen ein Intervall zum Grunde liegt, was sie in ihrer Verbindung mit ihm zu einem Accorde aus einer andern Harmonie macht z. B.



hier ist F der Grundbaß

Dies ist der Sext Quarten Accord aus F dur, und folglich sind alle Intervalle Consonanzen, und bedürfen keiner Auflösung. In wiefern die Dreiklänge mit ihren Umkehrungen, wenn sie sich auf die leitereigenen Intervalle einer Tonart gründen und Neben Primen Harmonien genannt werden, zu der Haupttonart zu rechnen sind, ist in dem Kapitel von der Harmonie näher erörtert worden. Ich widerhole es also: Es kömmt blos auf den Grundbaß an, von welchen alle Accorde, folglich auch die Dissonanzen abhängig sind.

Viertes Kapitel.

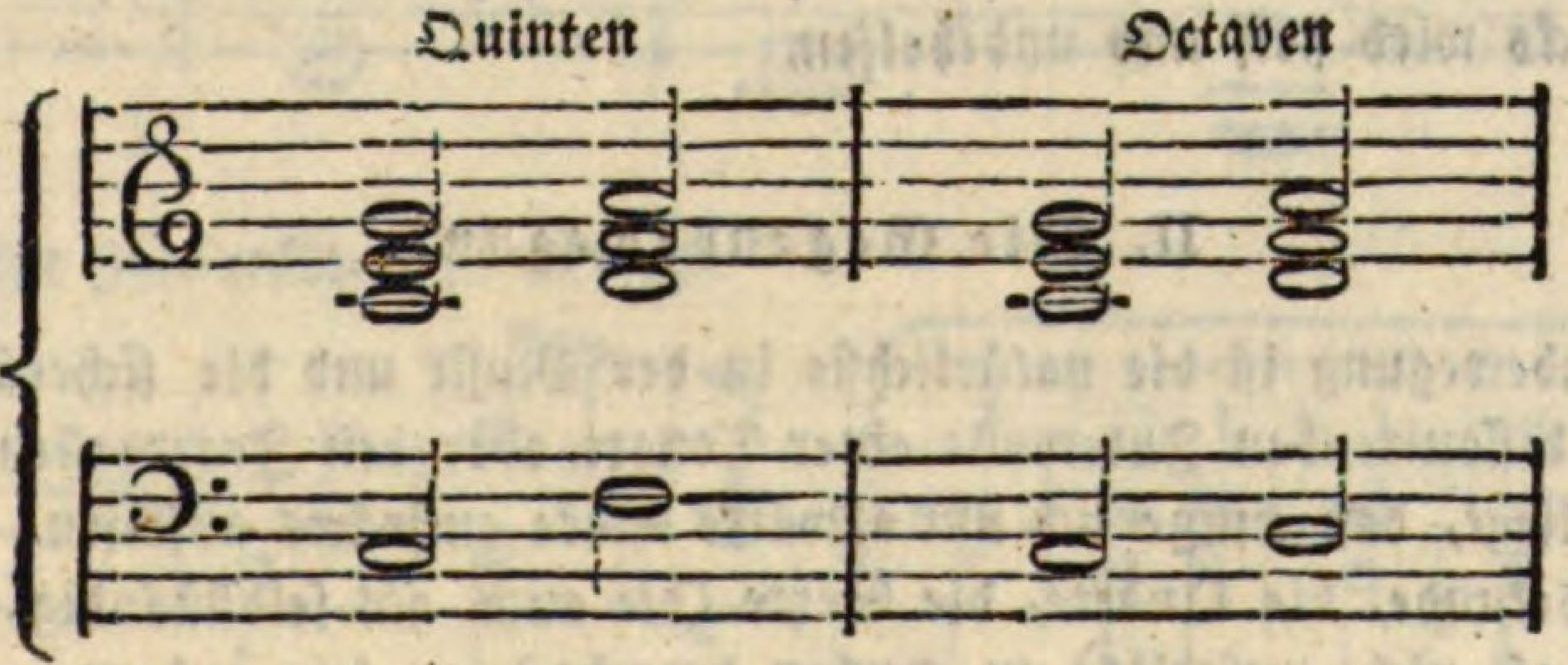
Von der harmonischen Bewegung.

Bei der Fortschreitung der Stimmen oder der ganzen Harmonie eines Stücks hat man von alten Zeiten her bemerkt, daß sich die Stimmen auf dreierlei Art bewegen, um neue Accorde oder Harmonien zu bilden. Nach dieser Bemerkung hat man 3 Regeln festgesetzt, um sich bei der Composition eines Stücks darnach zu richten. Die drei Regeln sind unter den Namen der drei Bewegungen bekannt:

Die erste heißt: gerade Bewegung (motus rectus)
Die zweite heißt: Gegenbewegung (motus contrarius)
Die dritte heißt: Seitenbewegung (motus obliquus)

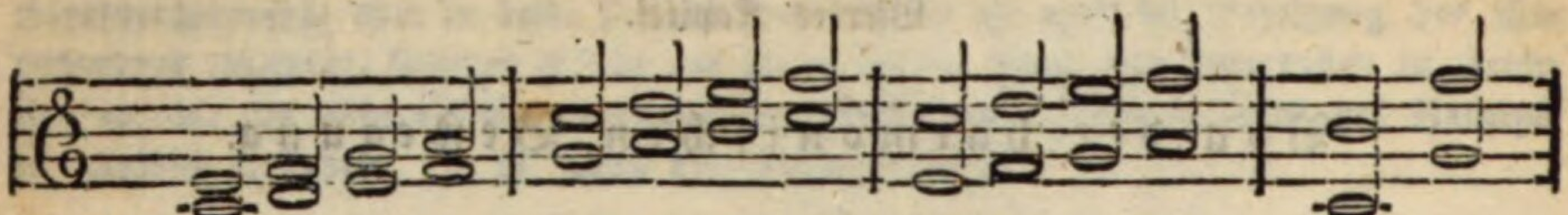
I. Die grade Bewegung.

Die gerade Bewegung findet bei Fortschreitungen statt, wo zwei oder mehrere Stimmen ohne den Wohlklang zu beleidigen auf oder herunterwärts gehen. Man sieht leicht ein, in welchen Fällen es statt findet, wenn man in Erwägung zieht, daß dies natürlich überall geschehen kann, wo nicht zwei Quinten oder zwei Octaven sich hintereinander fortbewegen wie in diesem Beispiele:



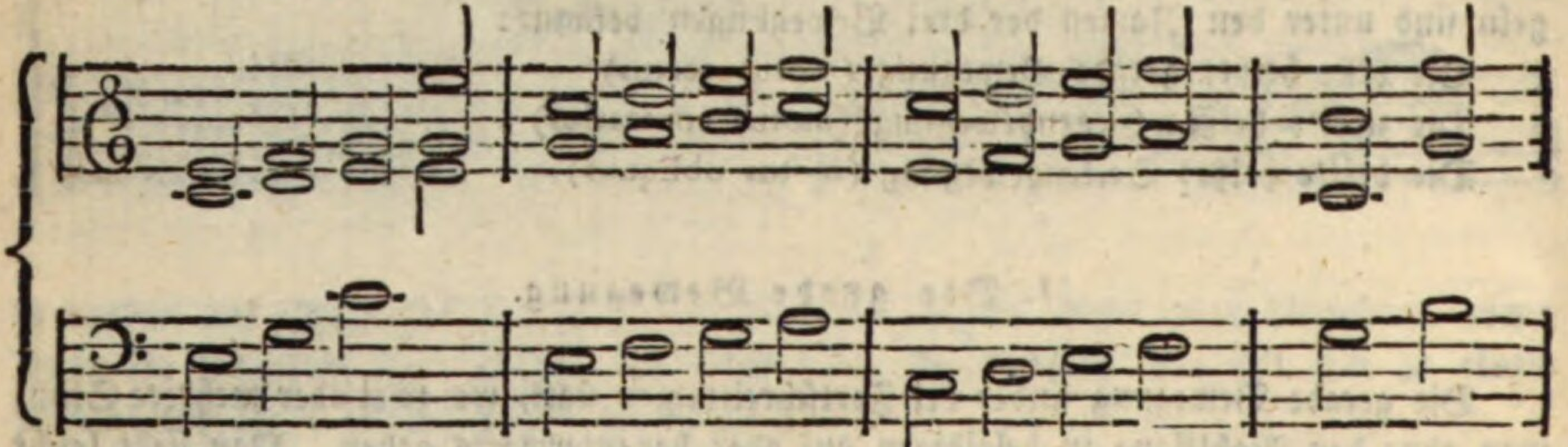
Wo aber dergleichen Quinten oder Octaven weder hintereinander noch sprungweise, eintreten, können sich die Stimmen auch gerade fortbewegen, was bei Terzen, Quarten, Sexten selbst Septimen Verbindungen der Fall ist. Z. B.

Zweistimmig



Dreistimmig.

Terzen. Quarten. Sexten. Septimen.

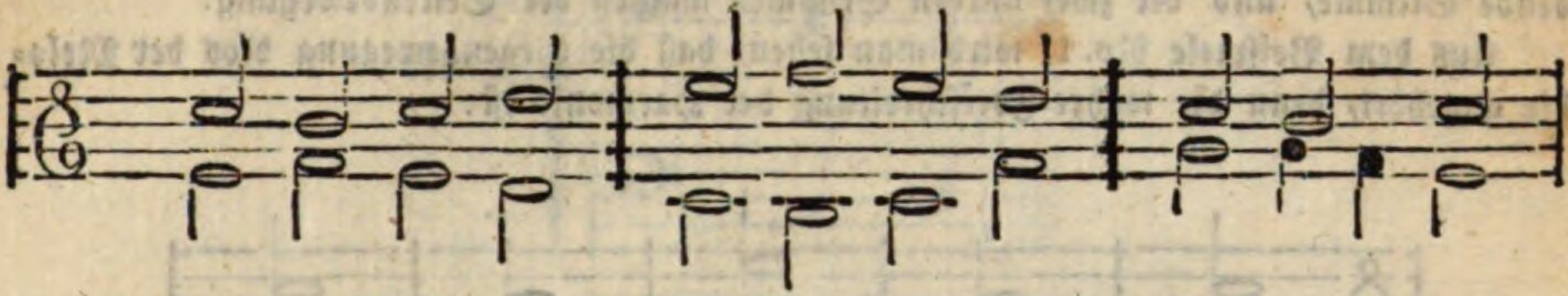


Bei vierstimmigen Sätzen hat man sich schon mehr in Acht zu nehmen um keine fehlerhaften Fortschreitungen zu machen, und entgeht man diesem Fehler, so verfällt man in einem andern, nämlich: man ist entweder genöthigt eine Stimme zu verdoppeln, die auf manchen Intervallen nicht verdoppelt werden darf z. B. die Terz u. s. w. oder der Gang des Stücks wird steif und unbeholfen.

II. Die Gegenbewegung.

Die Gegenbewegung ist die natürlichste in der Musik und die sicherste, weil es in der Natur der dissonirenden Intervalle einer Tonart oder den Intervallen der Dominanten Harmonie liegt, daß einige sich nur abwärts andre aufwärts auflösen. Zu den ersten gehören: die Sekunde, die Quarte, die Sexte (die auch als selbstständig betrachtet werden kann, und oft nicht aufgelöst zu werden braucht,) zu den andern gehört blos die Septime. Beobachtet man diese Regeln ganz genau, so entstehen die schönsten harmonischen Verbindungen. Wer sich von der Wahrheit dieser Ermahnung überzeugen will, studire nur die Werke Mozarts, und er wird mit Erstaunen den Zauber bewundern, den seine Harmonien durch strenge Beobachtung dieser Naturgesetze erhalten haben. Die

Gegenbewegung ist demjenigen, der nicht ganz unerfahren in der Musik ist, zu bekannt, als daß es nöthig sein dürfte mehr Beispiele anzuführen, als:

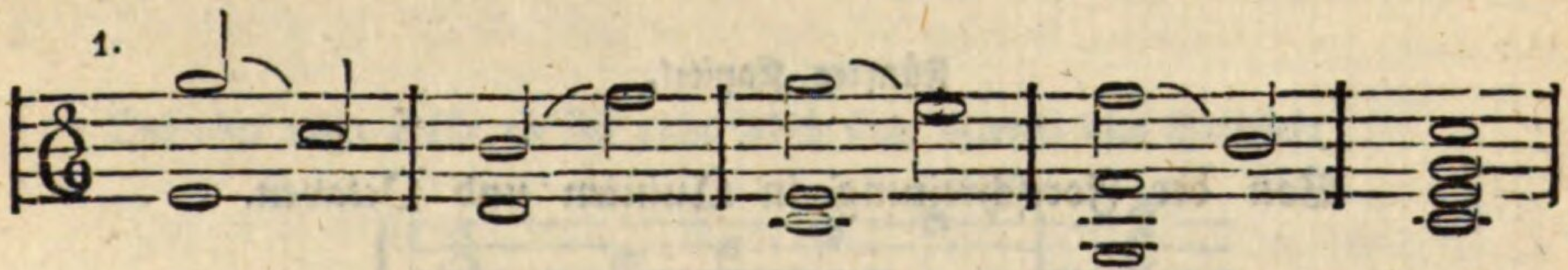


Wo in den Stimmen überall die Gegenbewegung richtig eintritt, kann weder Quinte noch Octave entstehen. Auch drei und vierstimmige Sachen lassen sich bei dieser Bewegung gut setzen.

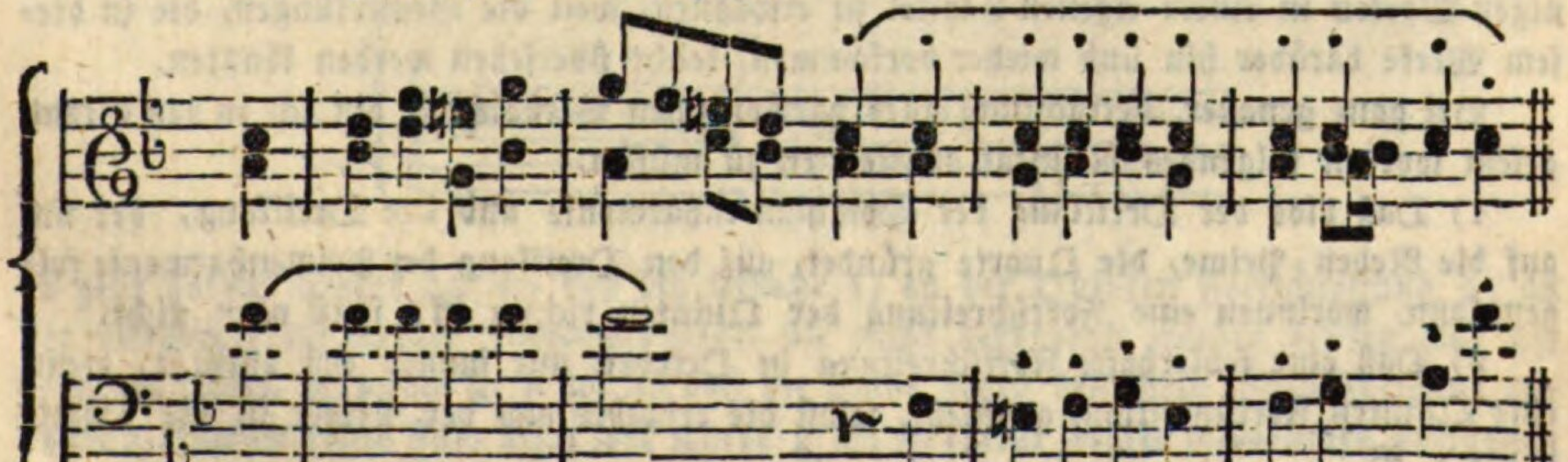
III. Die Seitenbewegung.

Die Seitenbewegung ist genau betrachtet weiter nichts als, entweder die gerade oder Gegenbewegung, denn ihre Ausweichung oder Bewegung zur Seite gehört der wahren Harmonie nicht an, sondern gehört zur Melodie, oder es bleibt eine Stimme stehen, um der anderen Gelegenheit zu geben, sich andere mit ihr harmonirende Intervalle zu wählen, um der Melodie neues Feuer und Leben zu geben.

1.

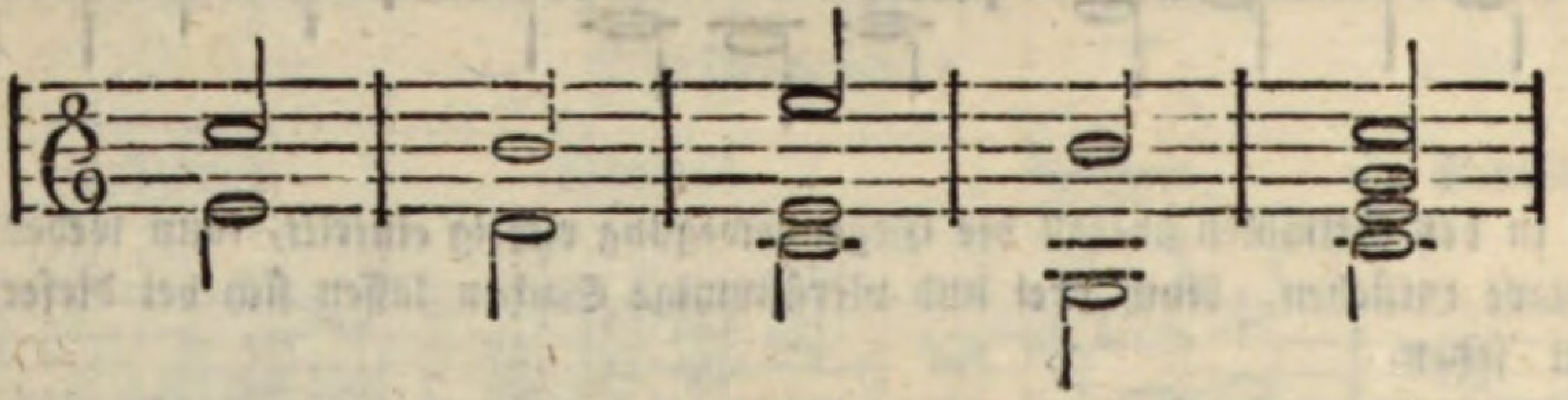


2. Aus der Zauberflöte von Mozart.



Die stehenbleibende Stimme ist in den ersten Tacten f, und die obern Stimmen machen die Seitenbewegung. In den letzten Tacten ist c im Discant die stehenbleibende Stimme, und die zwei untern Stimmen machen die Seitenbewegung.

Aus dem Beispiele No. 1. wird man sehen, daß die Gegenbewegung blos der Melodie angehört, denn die wahre Fortschreitung der Harmonie ist:



In den ersten zwei Tacten findet sich eigentlich die gerade Bewegung, und in den letzten die Gegenbewegung.

Da die Bewegungen an sich nichts weiter als Formen sind, die von der richtigen Führung der Stimmen abhängen, so mag es bei der Ermahnung: ihrer zu achten sein Bewenden haben.

Fünftes Kapitel.

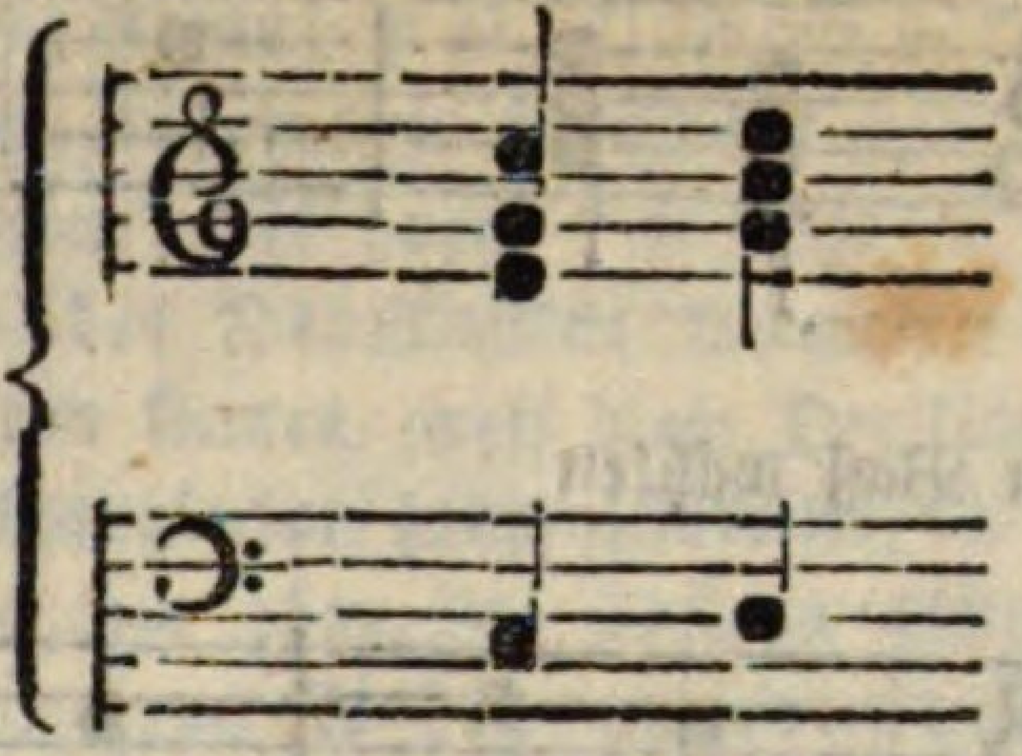
Von der Fortschreitung in Quinten und Octaven.

Ich finde Veranlassung genug die Fortschreitung in Quinten und Octaven mit einigen Worten in einem eigenen Capitel zu erwähnen, weil die Bemerkungen, die in diesem Werke darüber hin und wieder vorkommen, leicht übersehen werden könnten.

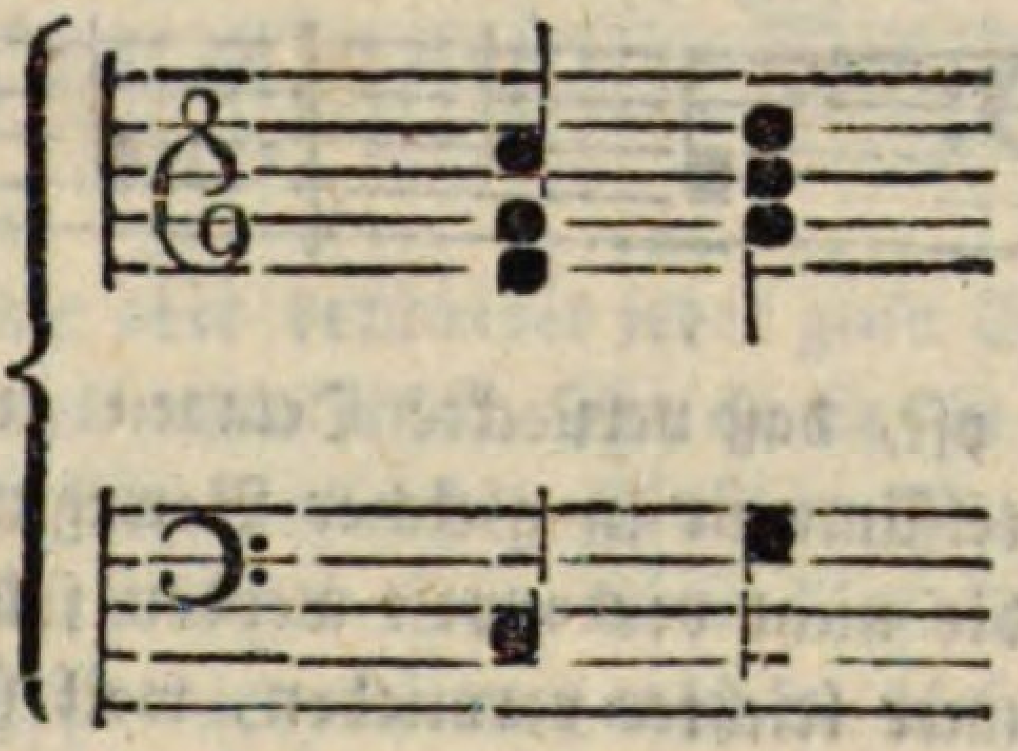
Bei ganz genauer Betrachtung aller harmonischen Verhältnisse bin ich in den Stand gesetzt worden folgendes Resultat anerkennen zu müssen.

1) Daß blos der Dreiklang der Dominantenharmonie und der Dreiklang, der sich auf die Neben-Prime, die Quarte gründet, auf den Dreiklang der Primenharmonie folgen kann, worinnen eine Fortschreitung der Quinten richtig ist, sonst aber nicht.

2) Daß eine fehlerhafte Fortschreitung in Octaven nur immer erst entsteht, wenn eine Quinten Fortschreitung geschieht, selbst die erlaubte aus der Prime in die Dominante z. B.

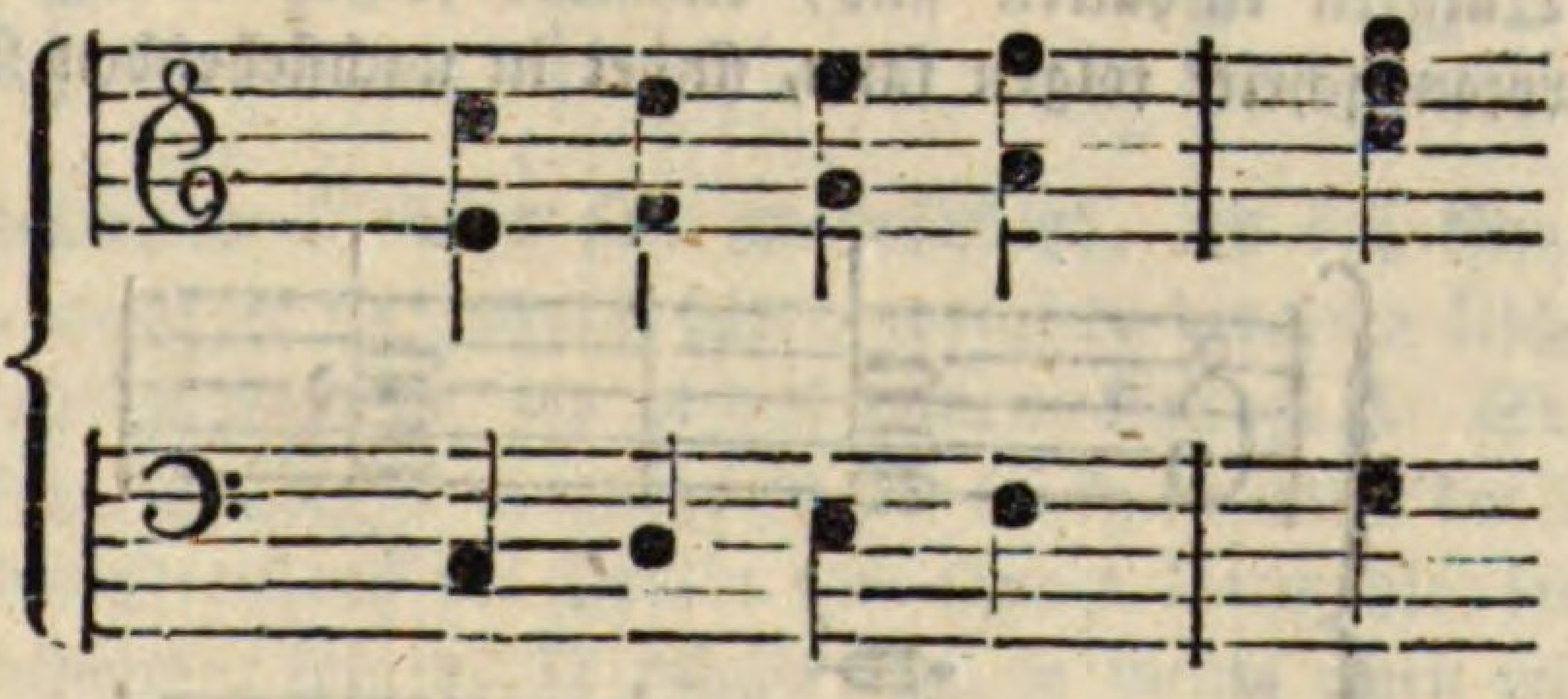
No. 1. 

Richtig ist die Fortsetzung so:

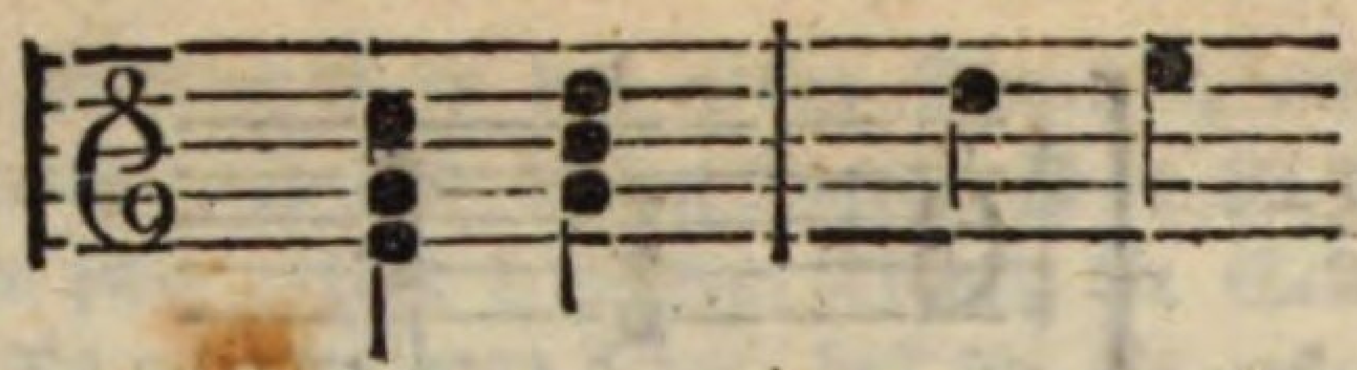
No. 2. 

wenn gleich Quinten in der Harmonie enthalten sind.

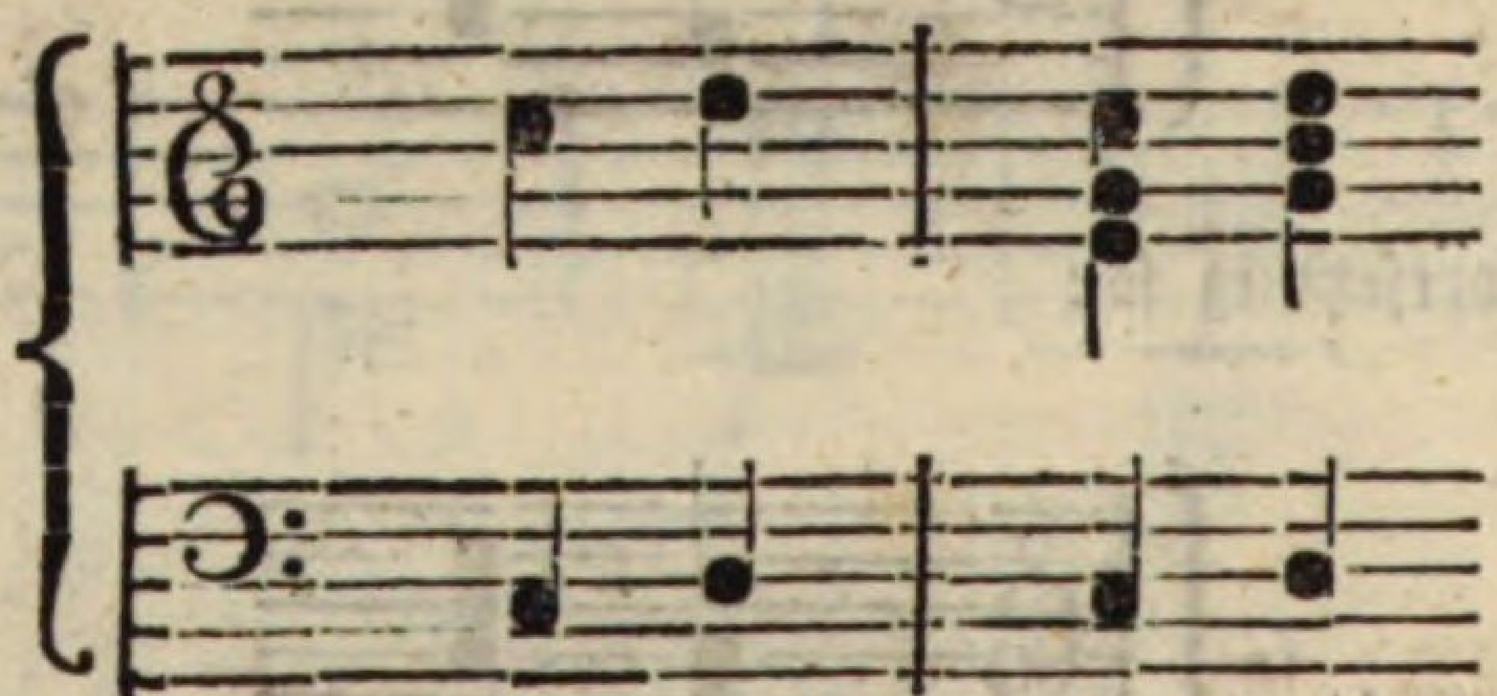
Daß aber obige Bässe an sich nicht falsch sind, beweißt dies Beispiel:



es geht daraus wieder hervor, daß die Ursache 1) an der Quinten Fortschreitung 2) an der Verdoppelung einiger Intervalle liegt, die nicht verdoppelt werden dürfen als: die Secunde, Terz, Septime u. s. w. 3) daß die Bässe gegen den melodischen Fortgang mit voller Harmonie falsch sind, denn wer würde z. B. zu einem solchen melodischen Fortgange



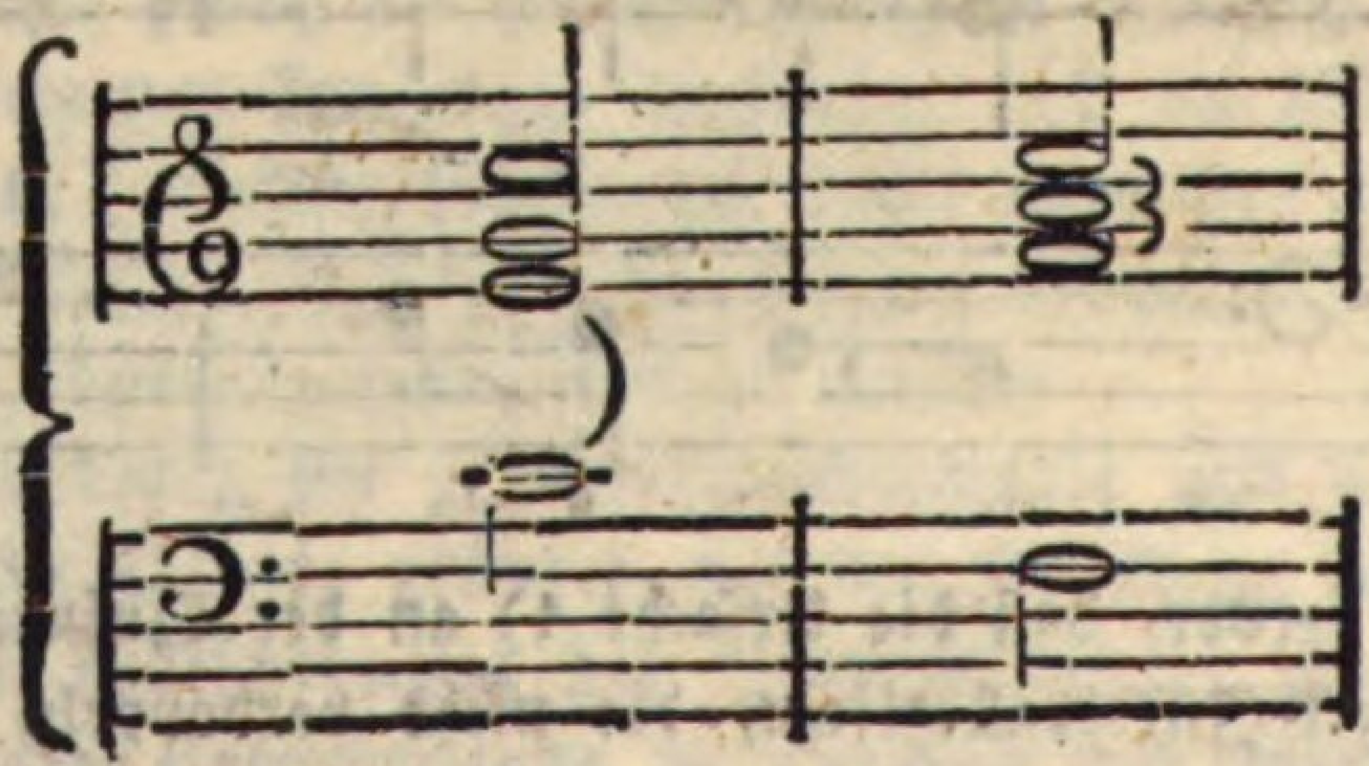
auch die nämlichen Töne im Baß wählen



Daher geschieht es auch oft, daß versteckte Octaven zum Vorschein kommen, wenn der Baß mit einer der Mittelstimmen in gleicher Bewegung fortschreitet, wodurch Intervalle verdoppelt werden, die nicht verdoppelt werden sollten.

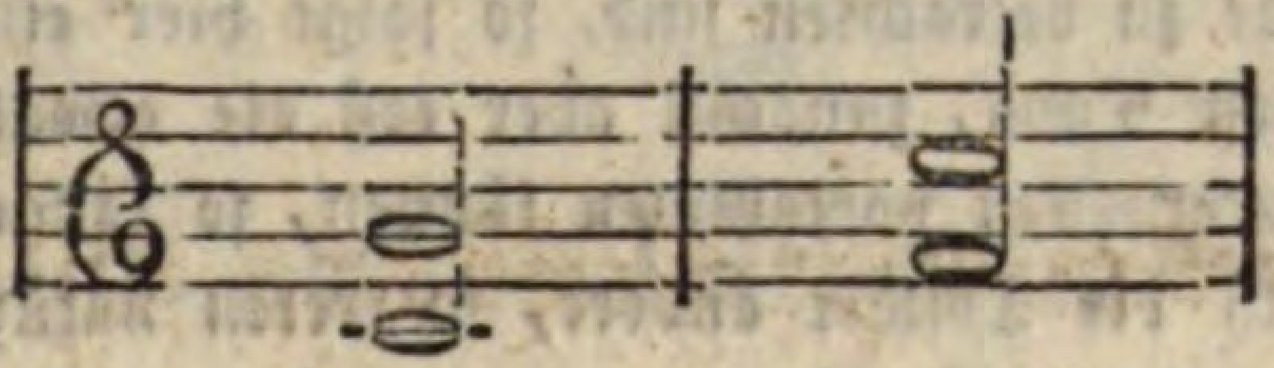
Die Octaven werden immer leichter vermieden, weil sie zu auffallend gegen das Gehör anstoßen, aber die Quinten Fortschreitung (worunter ich auch melodische rechne) kann leicht eintreten, wenn der Componist nicht ganz auf seiner Huth ist, denn es giebt viel Fälle, wo sie entweder sprungweise oder so vorkommen, daß sie keinen widrigen Effect machen.

In dem vorher angegebenen Beispiele No. 2. ist dargethan worden, daß zwei Accorde, in welchen Quinten enthalten sind, einander folgen können. Der zweite Fall, wo ein solcher Harmonieschritt folgen kann, findet in nachstehenden Beispiele statt:

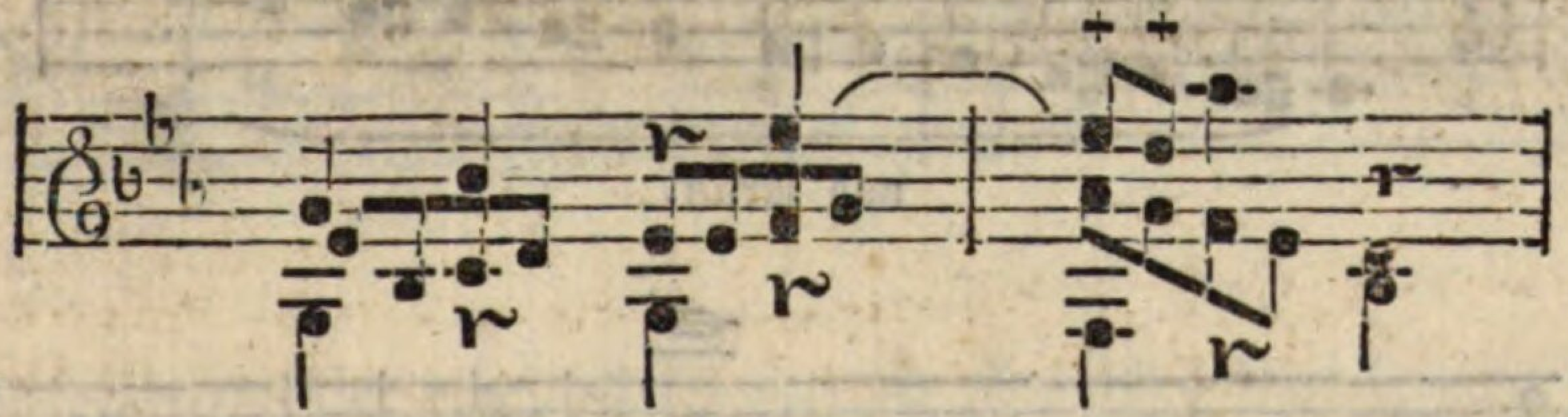


Wenn

Wenn also 5 Töne von dem Grundbaß ab, Quinten bilden, so machen in dem ersten Accorde c und g aufwärts und im zweiten Accorde f und c aufwärts Quinten. Da, wie schon erwähnt, diese Quinten; die durch den Wechsel des Dreiklangs der Primen Harmonie mit dem Dreiklange der Dominanten Harmonie und dem auf der Quarte entstehen, nicht verworfen werden können, weil diese Dreiklänge die nächsten natürlichen Stufen sind, über welche die Modulation hinwegschreitet, so muß man sich doch in Acht nehmen, sie zu verdoppeln oder gar ohne die übrigen Stimmen zu gebrauchen, denn wie falsch sie an sich selbst sind, wenn sie hintereinander ohne die andern Stimmen gehört werden, kann ihr Klang in diesem Beispiele beweisen.



Jede andre Art von Quinten aber vermeidet jeder gute Componist, und läßt oft lieber eine Stimme aus oder verdoppelt eine andre, ehe er sie in Anwendung bringt. Doch ist wie gesagt der Fall da, daß sich dergleichen selbst in Mozarts Werken finden. Ob er sie bemerkt hat oder nicht, ist ungewiß. Doch glaube ich, daß auch hin und wieder ein bloßer Schreibfehler sie verursacht hat, wie es gewiß in diesem Beispiele der Fall ist:



Die mit + bezeichneten Quinten sind zu auffallend, als daß Mozart sie nicht gestrichen haben sollte, wenn er sie bemerkt hätte, zumal da der Satz leicht zu ändern war; und er sich keiner Caprice überließ, wo es den reinen Satz galt. So oft Quinten in Harmonie oder Melodie Schritten einander folgen (ausgenommen der Dreiklang aus der Primenharmonie in den Dreiklang der Domin. und Quart. Harmonie) ferner, so oft verbotene Octaven hintereinander folgen, sie mögen noch so wenig einen widrigen Effect machen als sie wollen, so ist es immer ein Beweis, daß der Satz nicht rein, und ein Fehler in der Stimmenführung vorgefallen sein muß. Wenn es auch Fehler sind, die den größten Meistern entgehen können, so hören sie demungeachtet nicht auf solche zu sein, und sind durchaus nicht nachahmungswürdig, weil auch der Unbefangendste das Widrige dabei empfinden muß.

W
V c 10

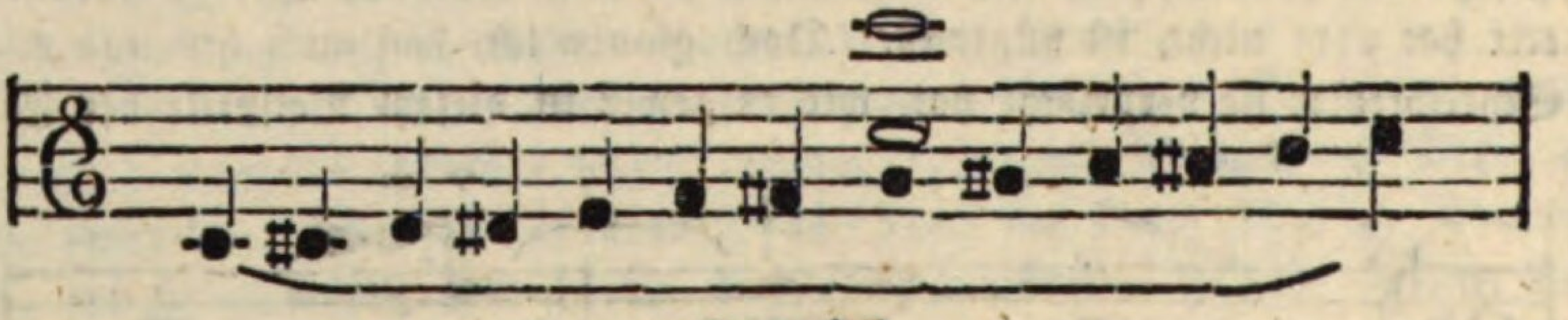
ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

Sechstes Kapitel.

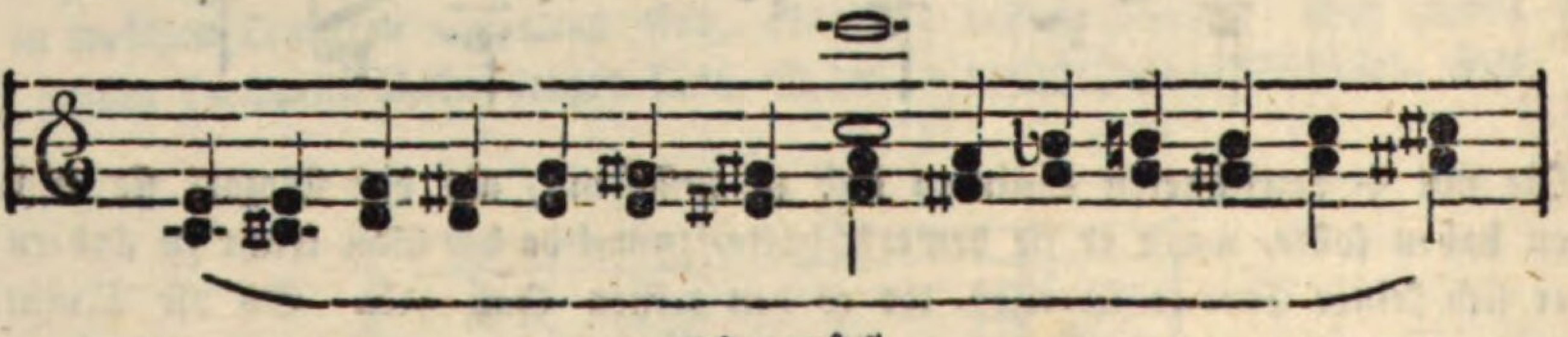
Von der harmonischen Mehrdeutigkeit eines jeden Tones.

Wenn zu Ende des zweiten Capitels erwähnt worden ist, daß zu den zwei Grundtönen der Primen und Dominanten Harmonie: der Prime (oder auch Octave, welches einerlei ist) und Quinte, Töne und Accorde klingen, die nicht in das System der Harmonie einer Tonart gehören, und entweder als durchgehende Töne und Accorde oder als Wechsel Töne und Accorde zu betrachten sind, so folgt hier eine nähere Erklärung der Mehrdeutigkeit eines jeden Tons, zunächst aber erst die erwähnten Verbindungen, die nur auf besagten zwei Intervallen vorkommen können, so lange die Modulation in C dur geschieht, denn sobald sich die Tonart ändert, so treten natürlich andre Primen (oder Octaven) und Quinten an deren Stelle.

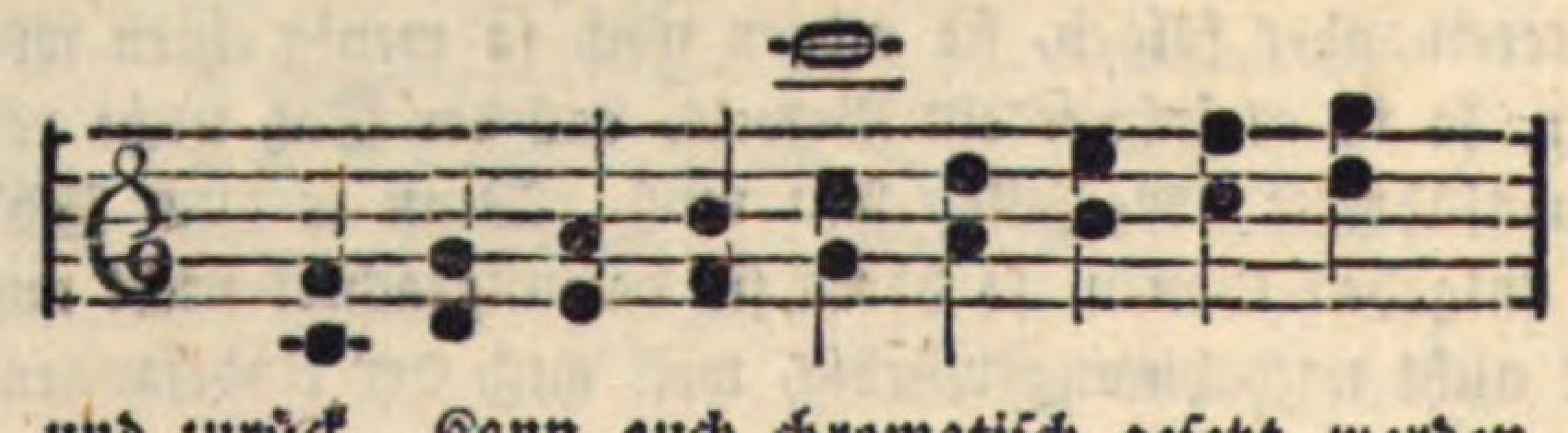
Mehrdeutigkeit der Prime in C dur.



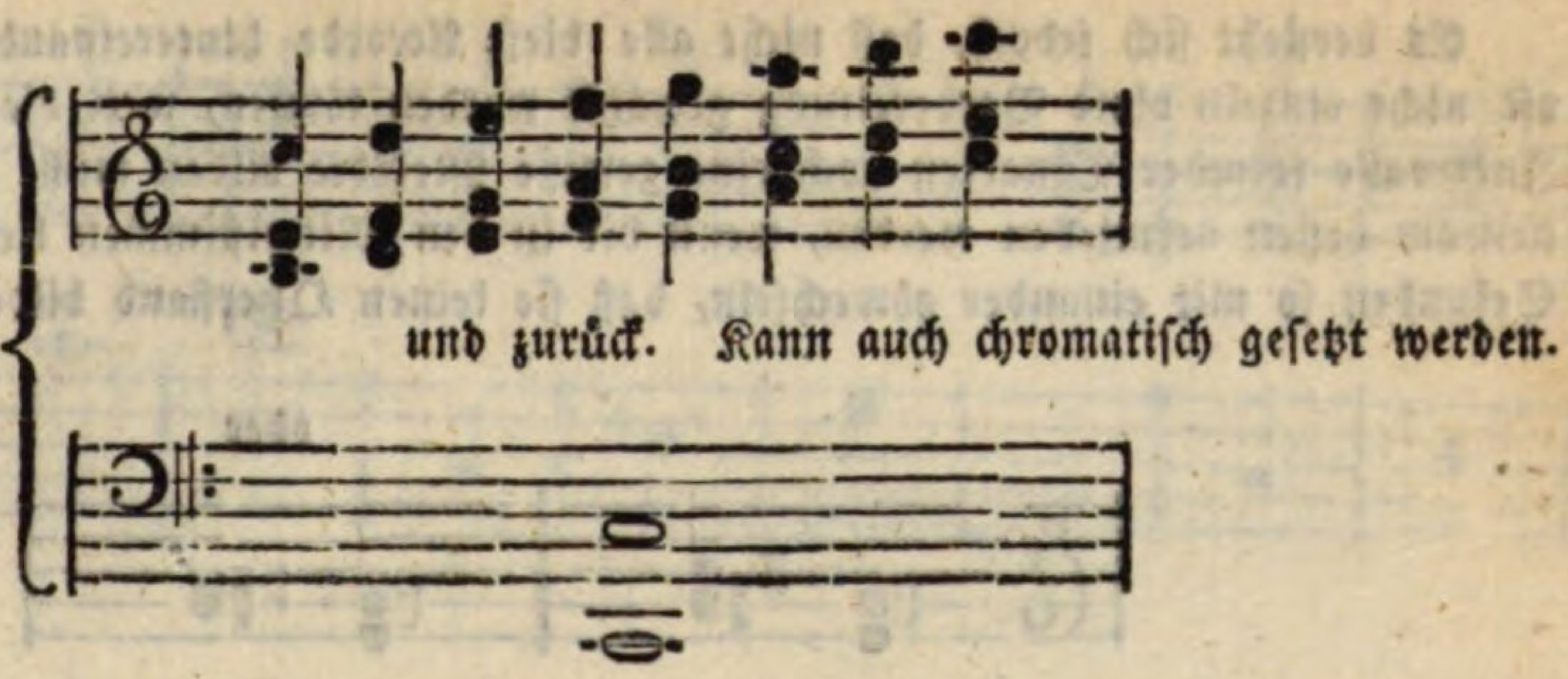
und zurück.

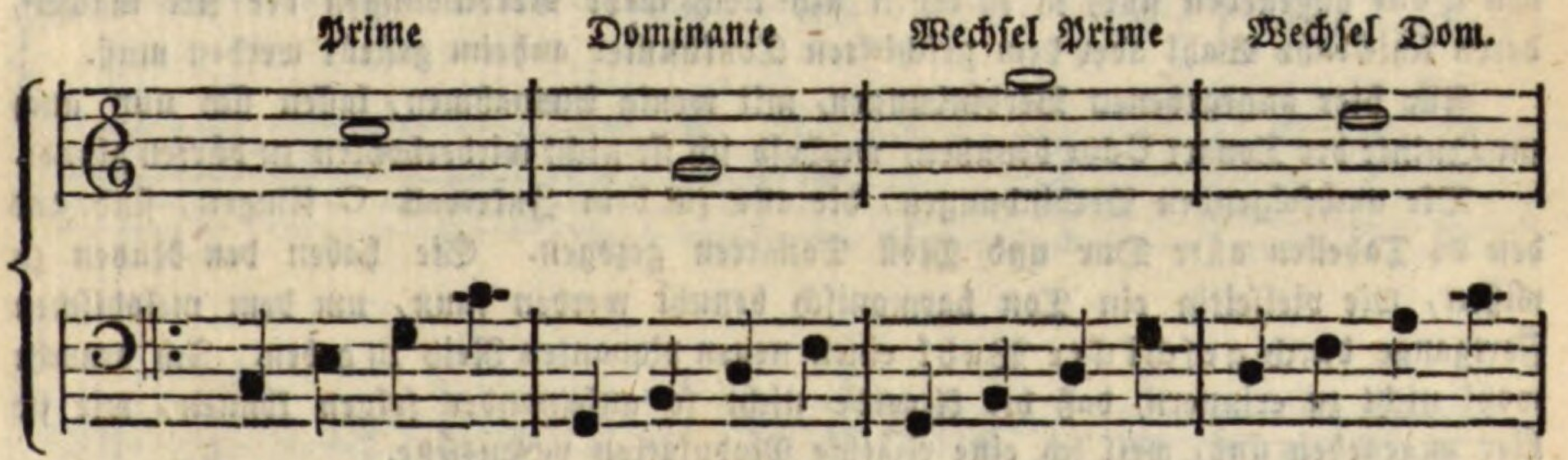


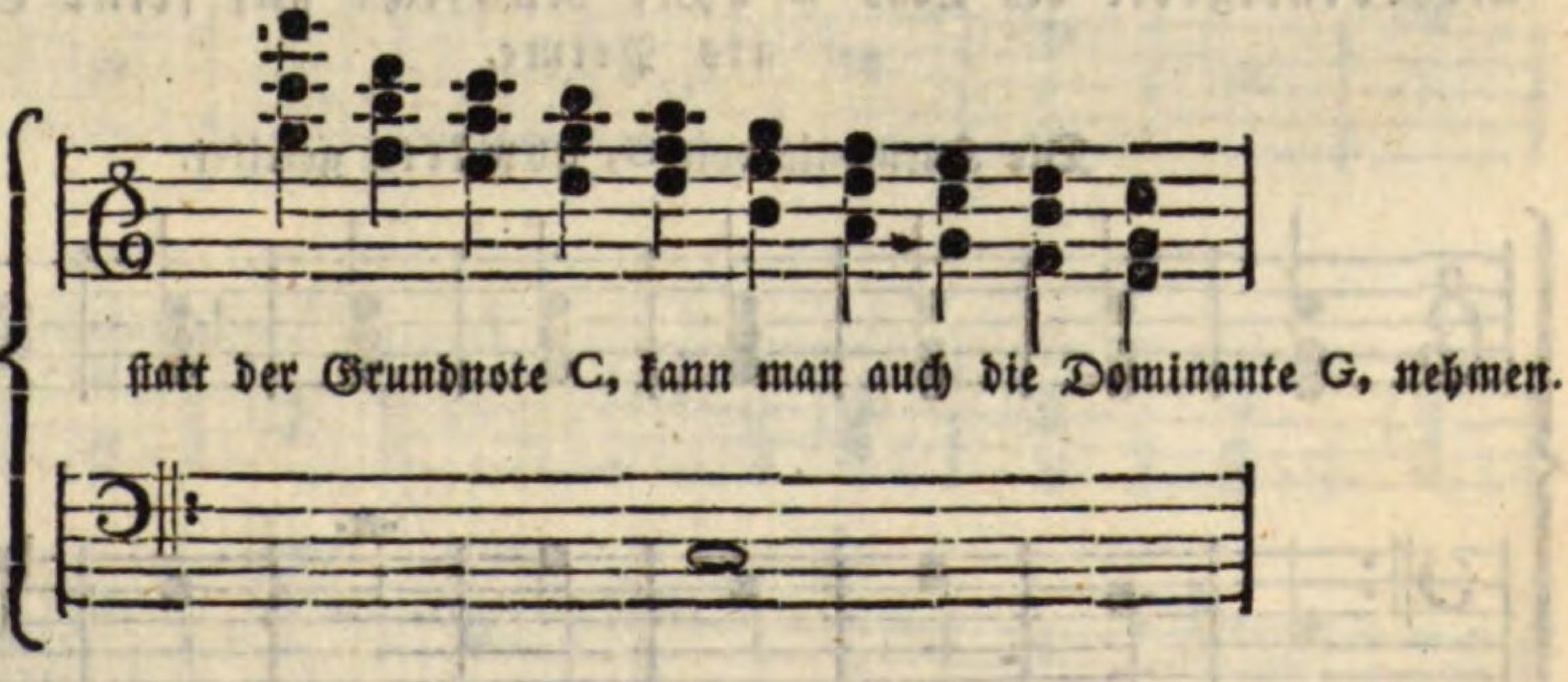
und zurück.



und zurück. Kann auch chromatisch gesetzt werden.

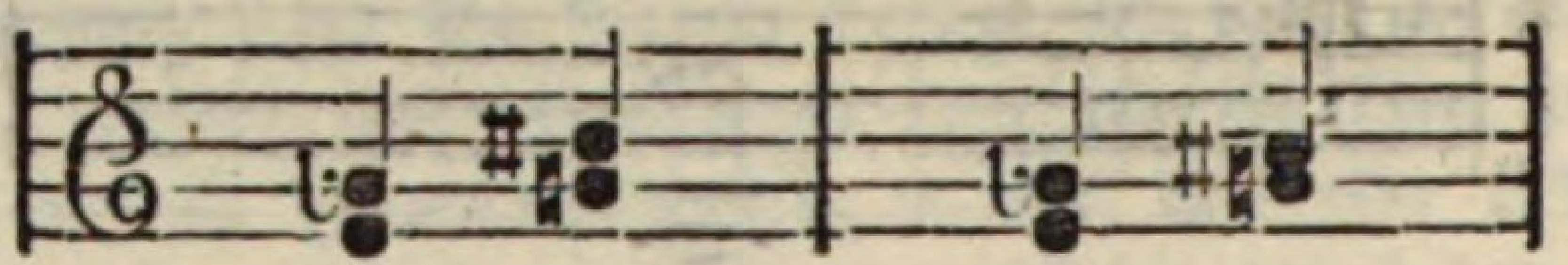

und zurück. Kann auch chromatisch gesetzt werden.


Prime
Dominante
Wechsel Prime
Wechsel Dom.


statt der Grundnote C, kann man auch die Dominante G, nehmen.

Es versteht sich jedoch, daß nicht alle diese Accorde hintereinander und auch selbst oft nicht einzeln ohne Vorbereitung gewählt werden können, weil die Fortschreitung der Intervalle fremder Tonarten doch eine gewisse Melodie bilden muß. Fehler hierin können am besten vermieden werden, wenn die in den Mittelstimmen liegenden Terzen und Sekunden so mit einander abwechseln, daß sie keinen Querstand bilden wie:

oder



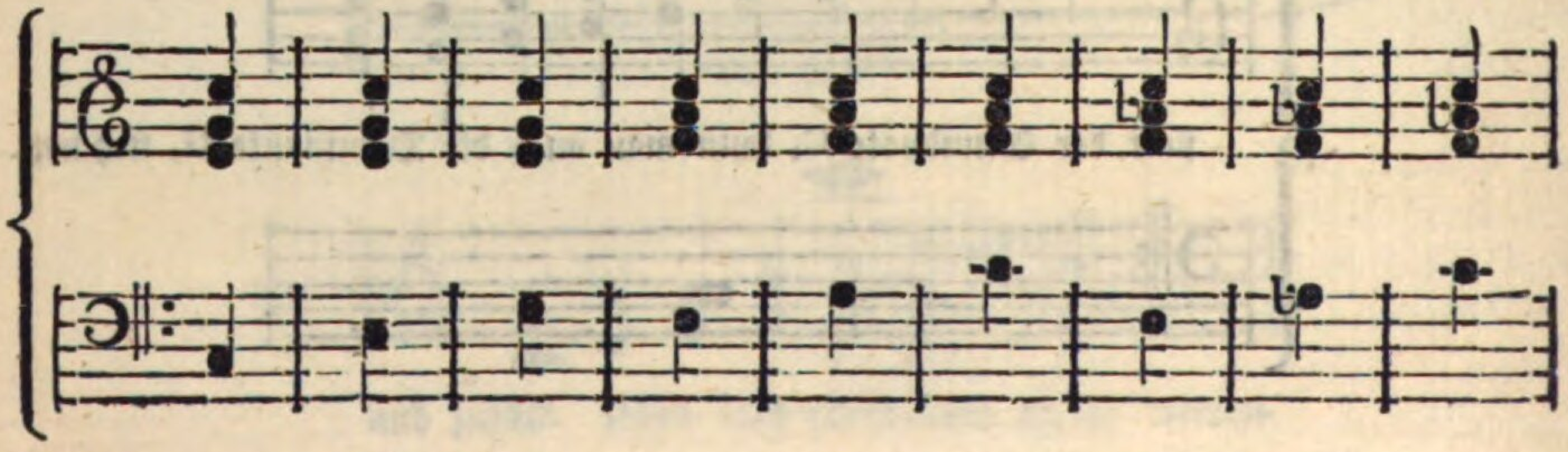
Außerdem klingen alle Intervalle der Accorde, die in der Tabelle der Harmonien von C dur angegeben sind, ja es lassen sich noch mehr Verbindungen der Art machen, deren schickliche Wahl aber dem geschickten Tonkünstler anheim gestellt werden muß.

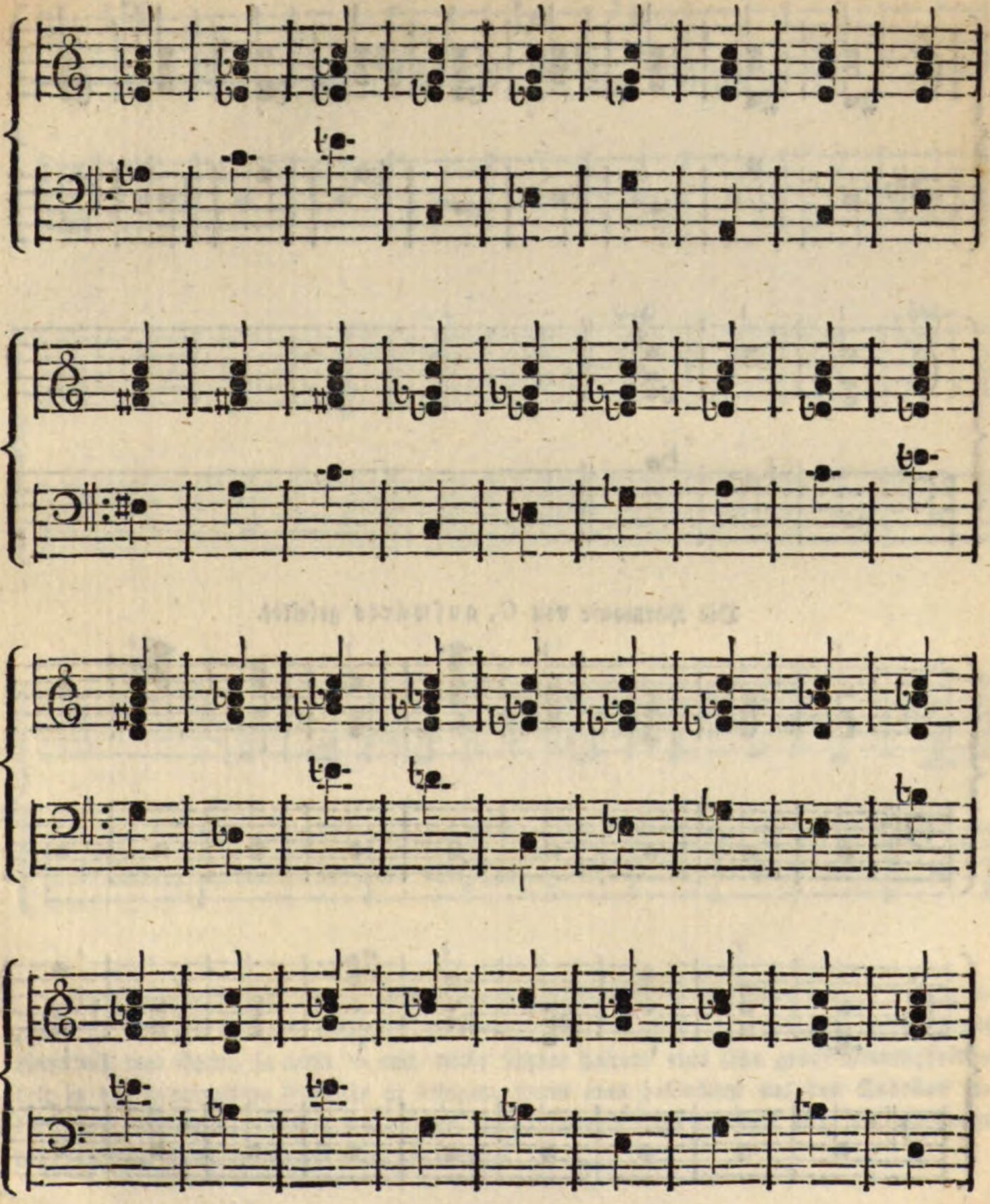
Alle hier angegebenen Verbindungen, mit wenig Ausnahmen, lassen sich nun auch zur Quinte der Tonart C dur benutzen, weshalb ich sie nicht wiederhohlen zu dürfen glaube.

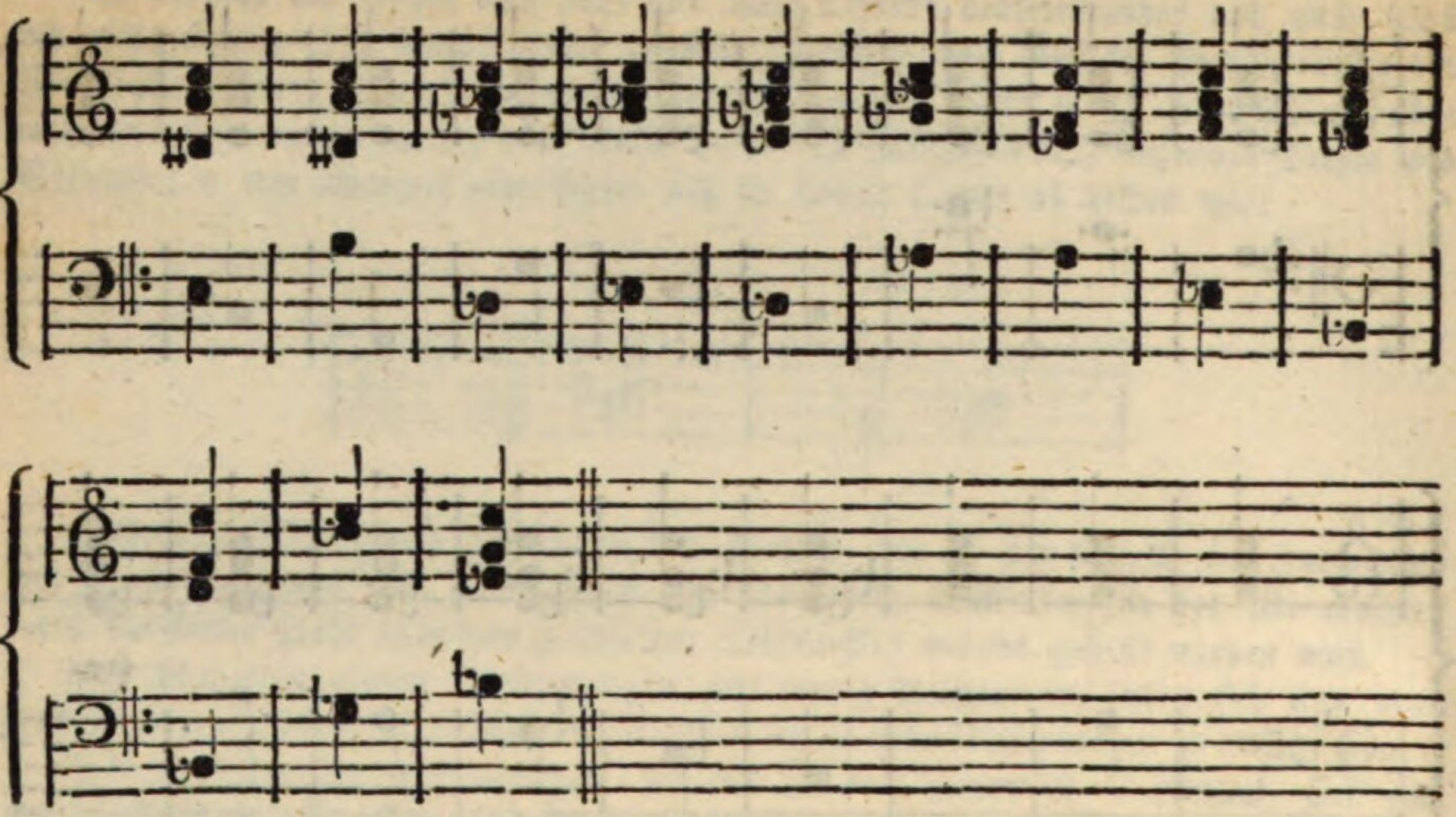
Die nachfolgenden Verbindungen, die alle zu dem Intervall C klingen, sind aus den 24 Tabellen aller Dur und Moll Tonarten gezogen. Sie haben den Nutzen zu wissen, wie vielseitig ein Ton harmonisch benutzt werden kann, um dem melodischen Fortgange durch geschickte Wahl einen neuen piquanten Reitz zu geben. Ich brauche wohl nicht zu erinnern, daß die Accorde nicht so aufeinander folgen können, wie sie hier angegeben sind, weil ich eine richtige Modulation voraussetze.

Mehrdeutigkeit des Tons C ohne Rücksicht auf seine Eigenschaft als Prime.

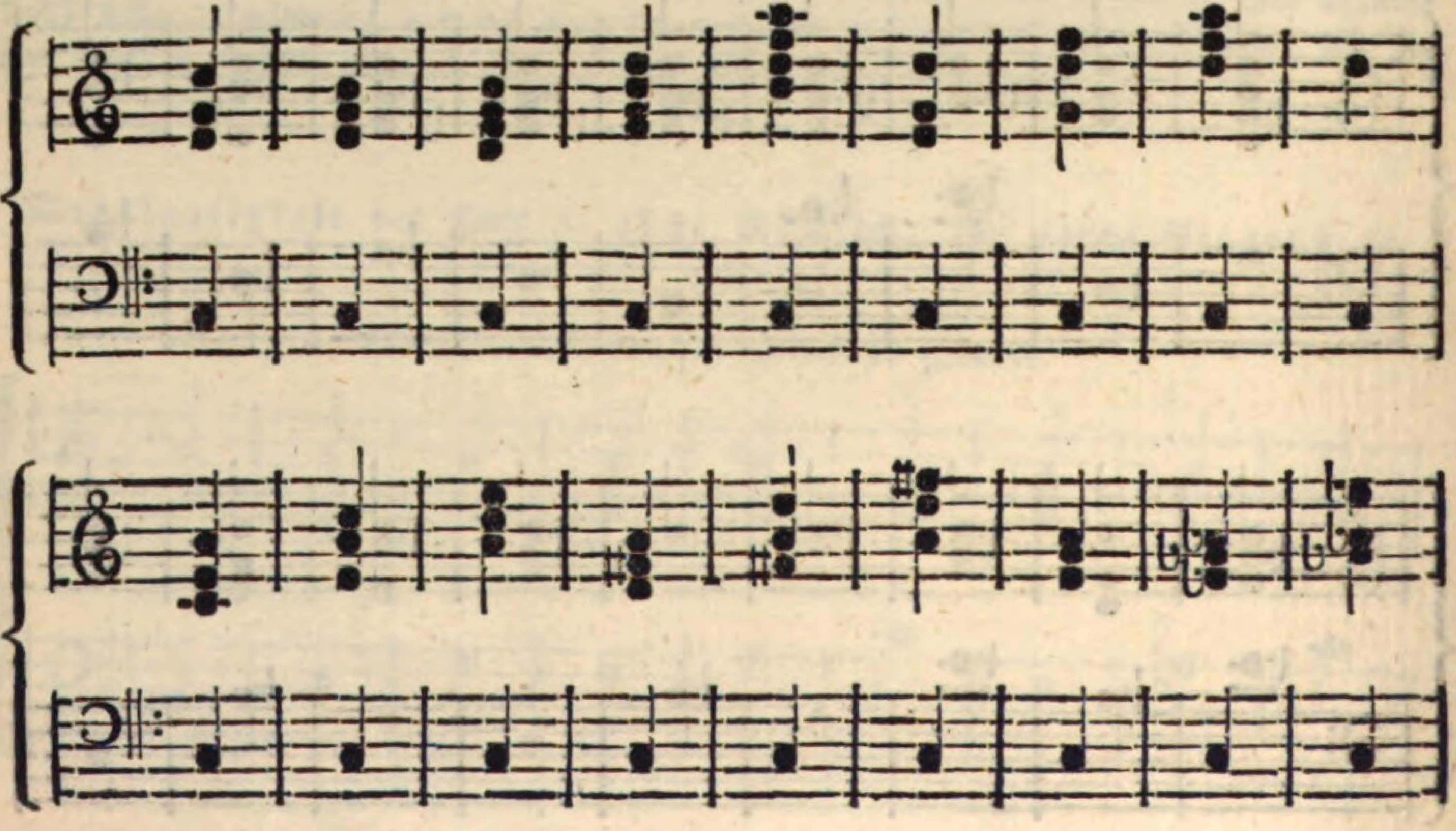
Die Harmonie von C, abwärts geleitet.

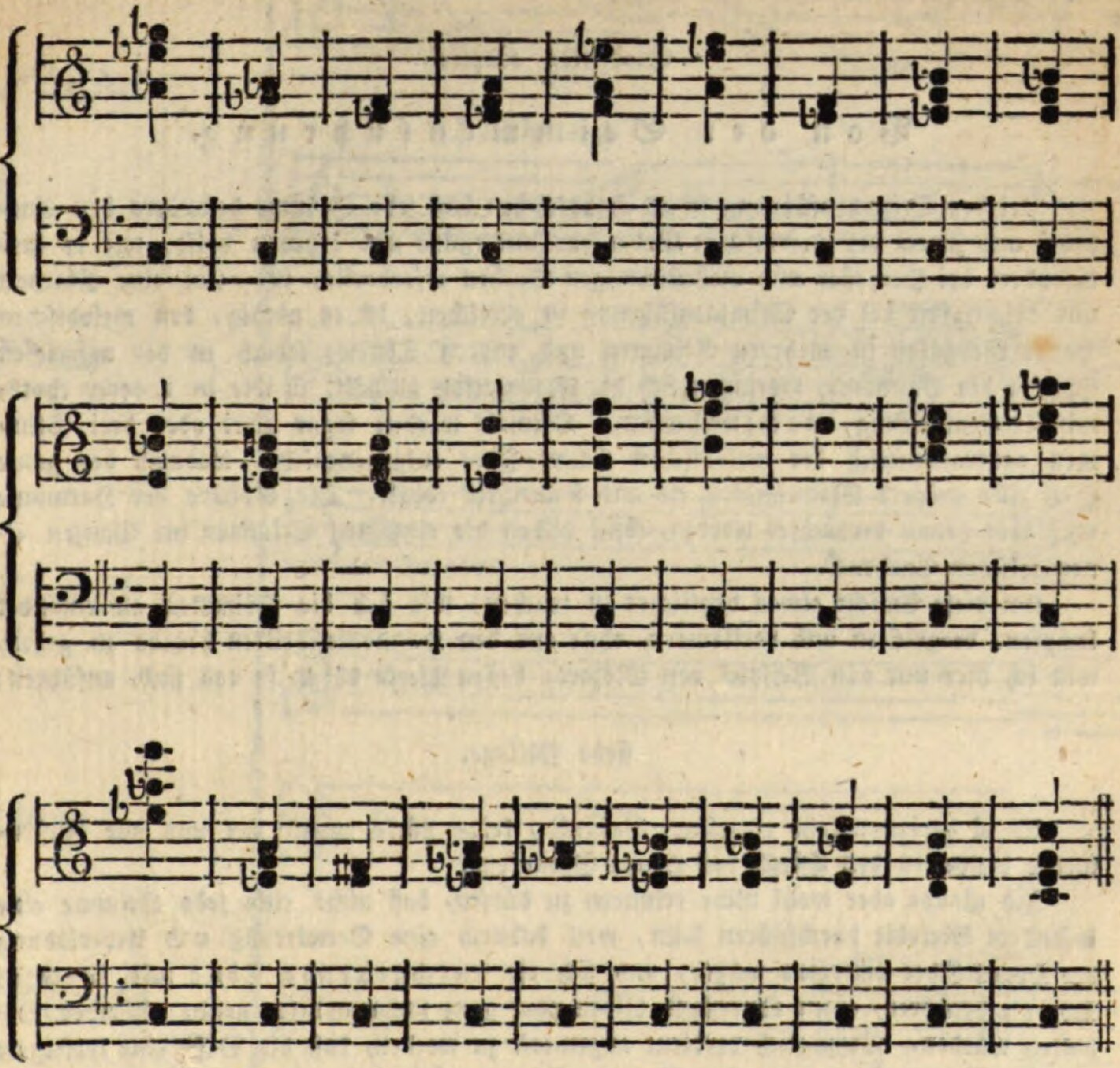






Die Harmonie von C, aufwärts geleitet.





Wie sich die Verbindungen zu dem Tone C verhalten, so verhalten sie sich aus transponirt zu den 11 übrigen halben Tönen cis, d, es, e u. s. w. und hat man genaue Kenntniß von ihnen, so kann es auch nicht schwer halten, eine sehr große Mannigfaltigkeit in die harmonische Melodie zu bringen, wenn man besonders aus den Tabellen erlernt hat, in welche Tonart jede dieser Verbindungen gehört, und wie die in ihnen dissonirenden Töne aufgelößt werden müssen.

Siebentes Kapitel.

Von der Stimmenführung.

Bei der Stimmenführung ist es Hauptsache: daß jede Stimme besonders den Ausdruck und Zweck des melodischen Gedankens unterstütze und erheben helfe, wie es insbesondere bei Orchester und mehrstimmigen Sachen erforderlich ist. Um eine Klarheit und Richtigkeit bei der Stimmenführung zu erreichen, ist es nöthig, den melodischen Haupt Gedanken in mehrern Stimmen und andern Tönen; jedoch in der nämlichen Sphäre der Harmonie, worinnen sich die Modulation aufhält, so wie in anderer rhythmischer Eintheilung, nachzuahmen. Oftmals werden sogar zwei oder drei Stimmen contrapunctisch der melodischen Haupt-Idee entgegengesetzt, wodurch der ganze Satz eine größere Mannigfaltigkeit und Schönheit erhält. Die Sphäre der Harmonie muß aber genau beobachtet werden, sonst bilden die einzelnen Stimmen im Ganzen einen falschen Ausdruck.

Um diese Ansicht etwas deutlicher zu machen, wie sich die Stimmen an einander knüpfen, vergrößern und verkleinern, ohne aus den Harmonieschritten heraus zu gehen, will ich hier nur ein Beispiel von Mozart; dessen Werke davon so voll sind, anführen:

siehe Beilage.

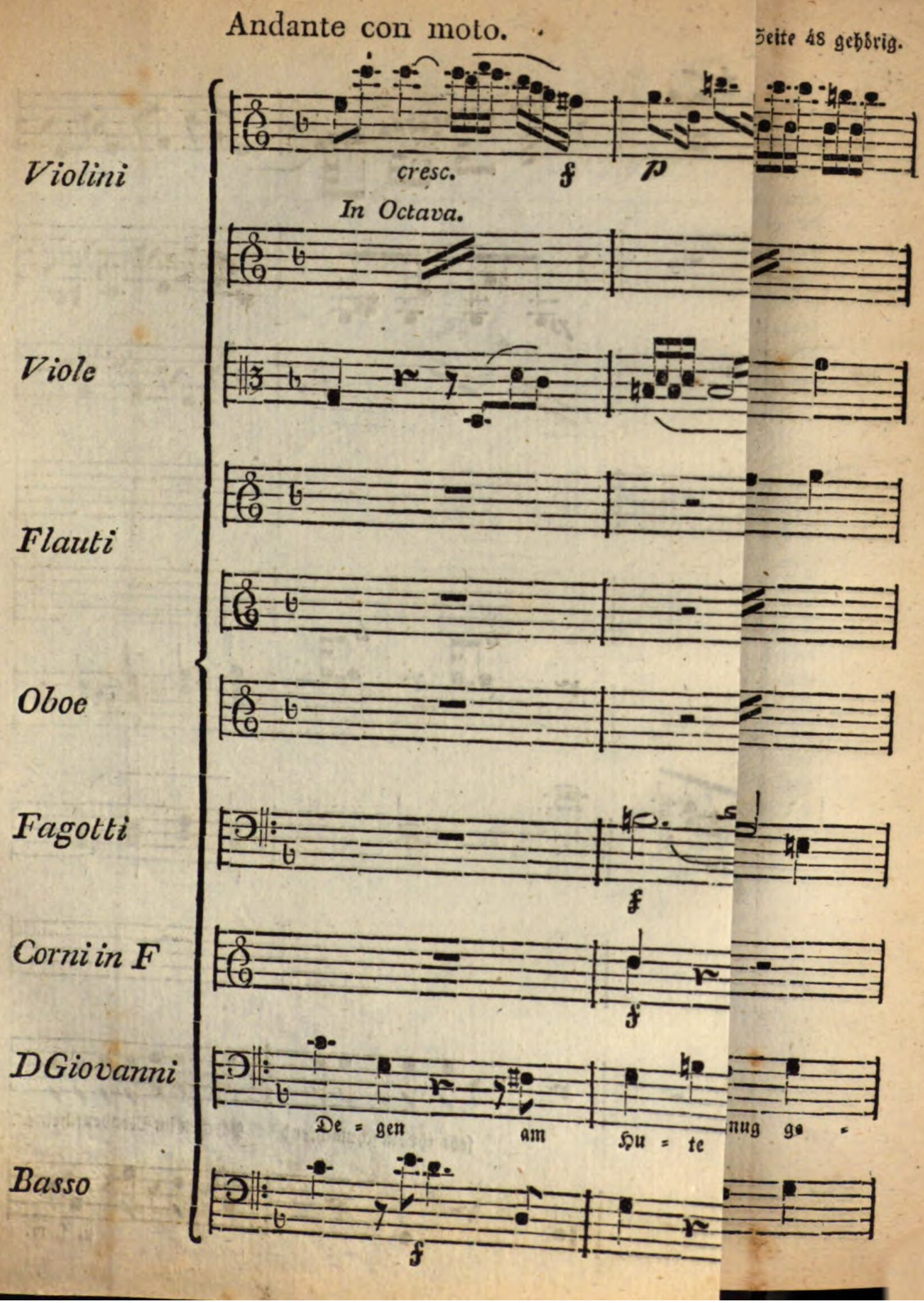
Es ist darinnen kein einzelner Gedanke, keine Lücke anzutreffen und alle Instrumente bezwecken den Effeckt des Haupt Gedankens.

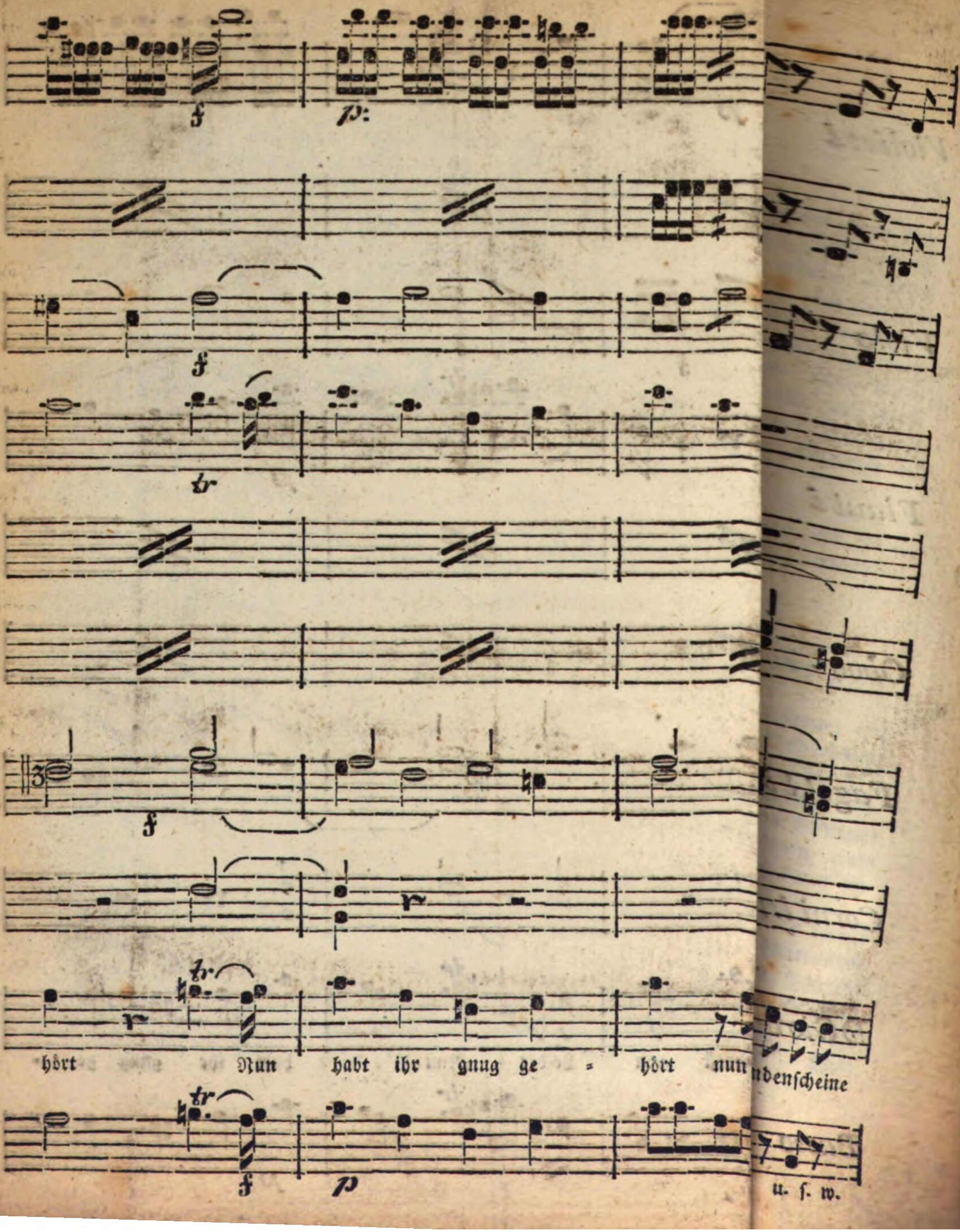
Ich glaube aber wohl nicht erinnern zu dürfen, daß nicht eine jede Stimme eine besondere Melodie durchführen kann, weil dadurch eine Verwirrung und Ueberladung der Haupt Idee eintreten müßte, und sich oft durchgehende Töne mit Wechsel Tönen berühren, einen Querstand bilden oder ganz unharmonisch gegen einander verhalten würden. Vorzüglich verdient angemerkt zu werden, daß die Bäße eine kräftigere und im Gange eine ganz andre Melodie führen müssen als die Mittelstimmen, wenn letztere nicht aus besonderer Absicht hervorgehoben werden sollen, denn außerdem dienen sie mehr zur Begleitung und Unterstützung der Haupt Melodie.

Der Baß und die höchste Stimme müssen als Extreme (die in der Natur immer einander berühren) die Modulation bestimmen; es wäre denn, daß eine der Mittelstimmen die Melodie führte, und von ihrer klugen Wahl hängt gewöhnlich das Interesse und der Effect des ganzen Tonstücks ab. Schweigt der Baß, und eine andre Stimme vertritt seine Stelle, so gilt die nämliche Bemerkung auch dieser Stimme.

Wem

Seite 48 gehörig.




hört Nun habt ihr gnug ge - hört nun denscheine
u. s. w.

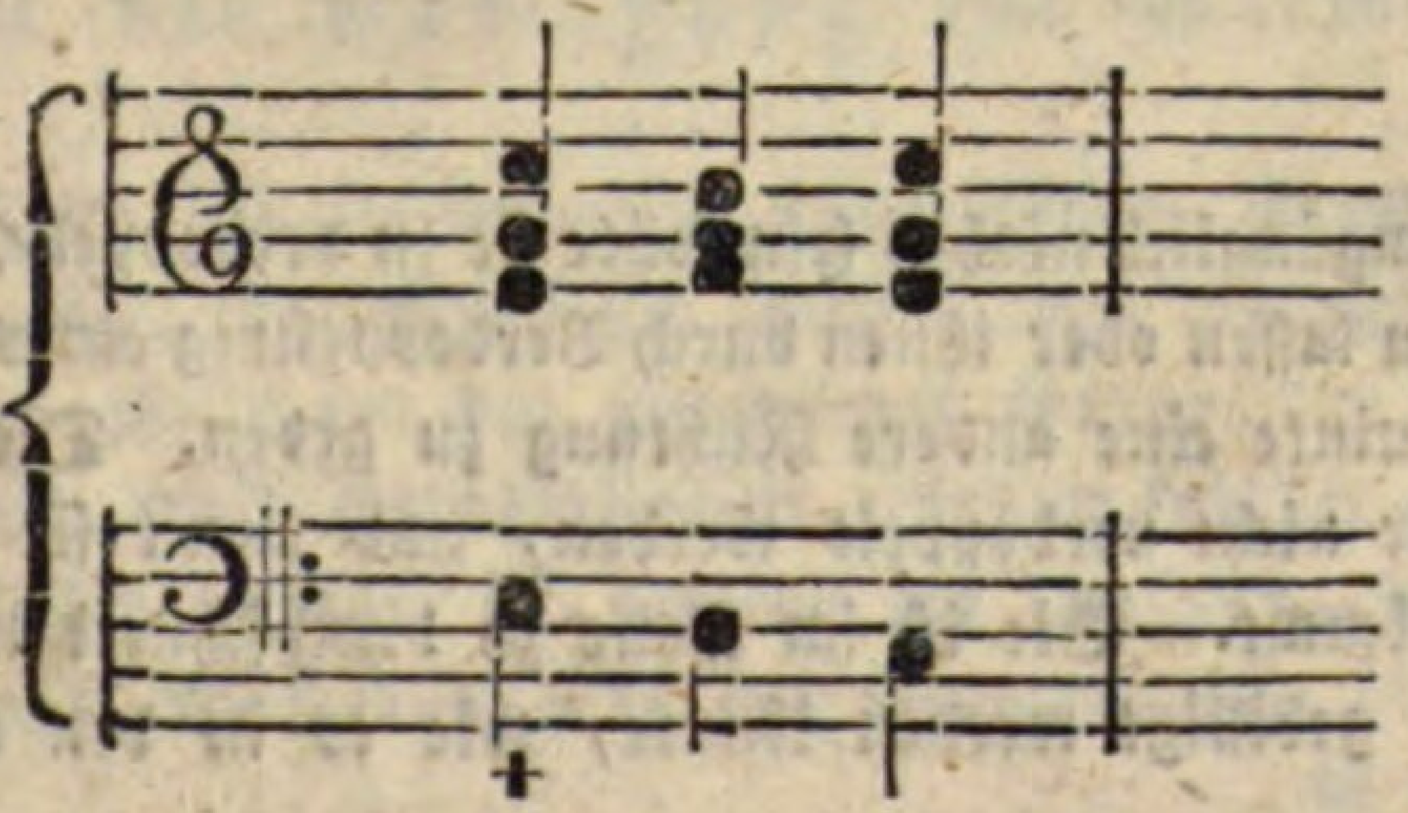
Wem ist nicht schon der herrliche Satz der Bässe in den Opern des Spontini, Gluck und Cherubini bemerklich geworden?

Schlüßlich möchte ich Anfängern den wohlgemeinten Rath geben, sich erst lange mit den reinen Satze zweier Stimmen und mit den einfachen Contrapuncte; wo Note gegen Note gesetzt wird, zu beschäftigen, ehe sie sich an mehrstimmige und doppelt contrapunctische wagen, denn nur in solchen Arbeiten kann man etwas Ausgezeichnetes leisten, in welchen man Meister ihrer Elemente ist. Die Stimmenführung setzt den reinen Satz, folglich die Kenntniß fast aller in diesen Werke berührten Capitel voraus, weshalb ich glaube, den Leser nur auf genaue Befolgung derselben verweisen zu dürfen, um gewiß zu sein, daß sich eine richtige Stimmenführung daraus ergeben werde.

Achtes Kapitel.

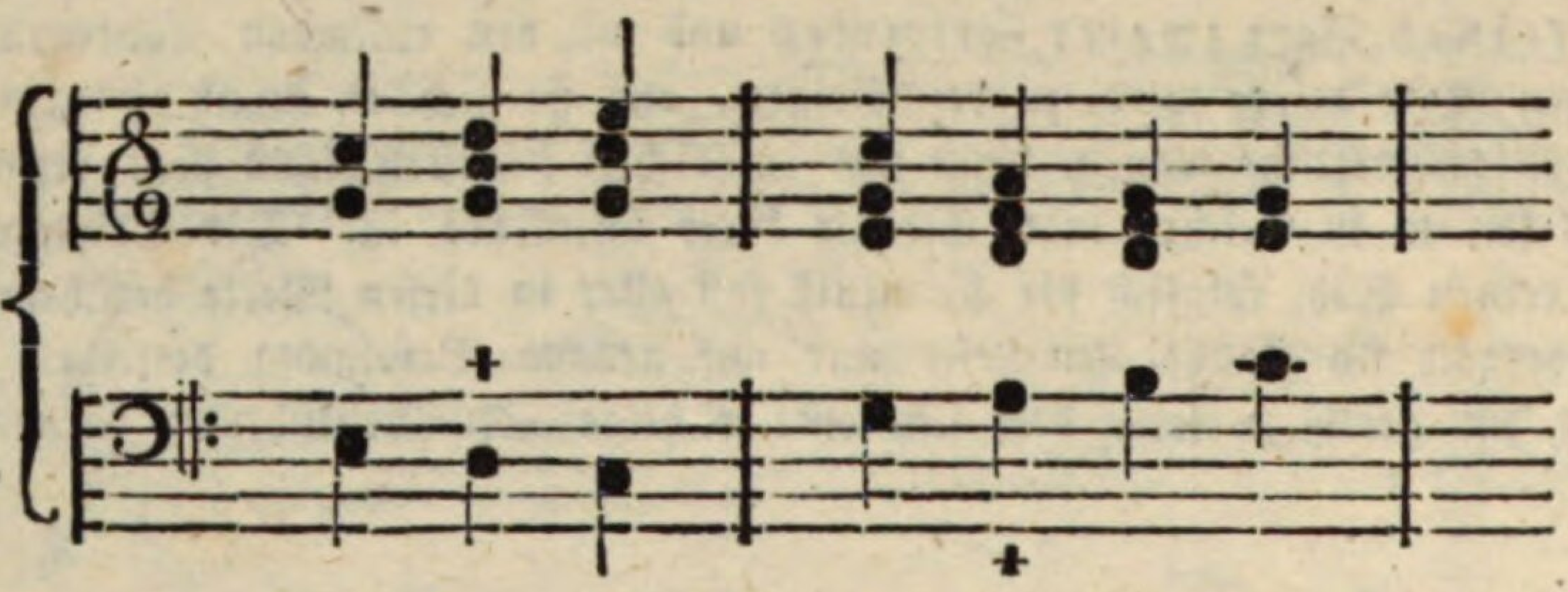
Von der Verdoppelung der Intervalle.

Wenn hier von Verdoppelung einiger Intervalle die Rede ist, so sind allemal die mit Zahlen benannten Töne einer Tonart zu verstehen, in welche der Accord oder die Harmonie gehört. Wenn z. B. gesagt wird, daß die Terz nicht verdoppelt werden darf, so ist e darunter zu verstehen, wenn der Accord in C dur gehört; gehört er aber in D dur, so ist fis zu verstehen. Man hat die Erfahrung, daß gewisse Intervalle ein Mißfallen erregen, wenn sie verdoppelt werden, und diese Erfahrung hat einen richtigen Grund. Es erfolgen nämlich gewöhnlich fehlerhafte Fortschreitungen der Stimmen, wodurch Octaven entstehen; jedoch nicht immer, wenn man den Gang der Stimmen genau beobachtet. So verdoppelt man z. B. die Terz nur ungern, und doch kann es geschehen ohne daß die Wirkung widrig ist, wie nachstehende Fortschreitung der Accorde beweißt:

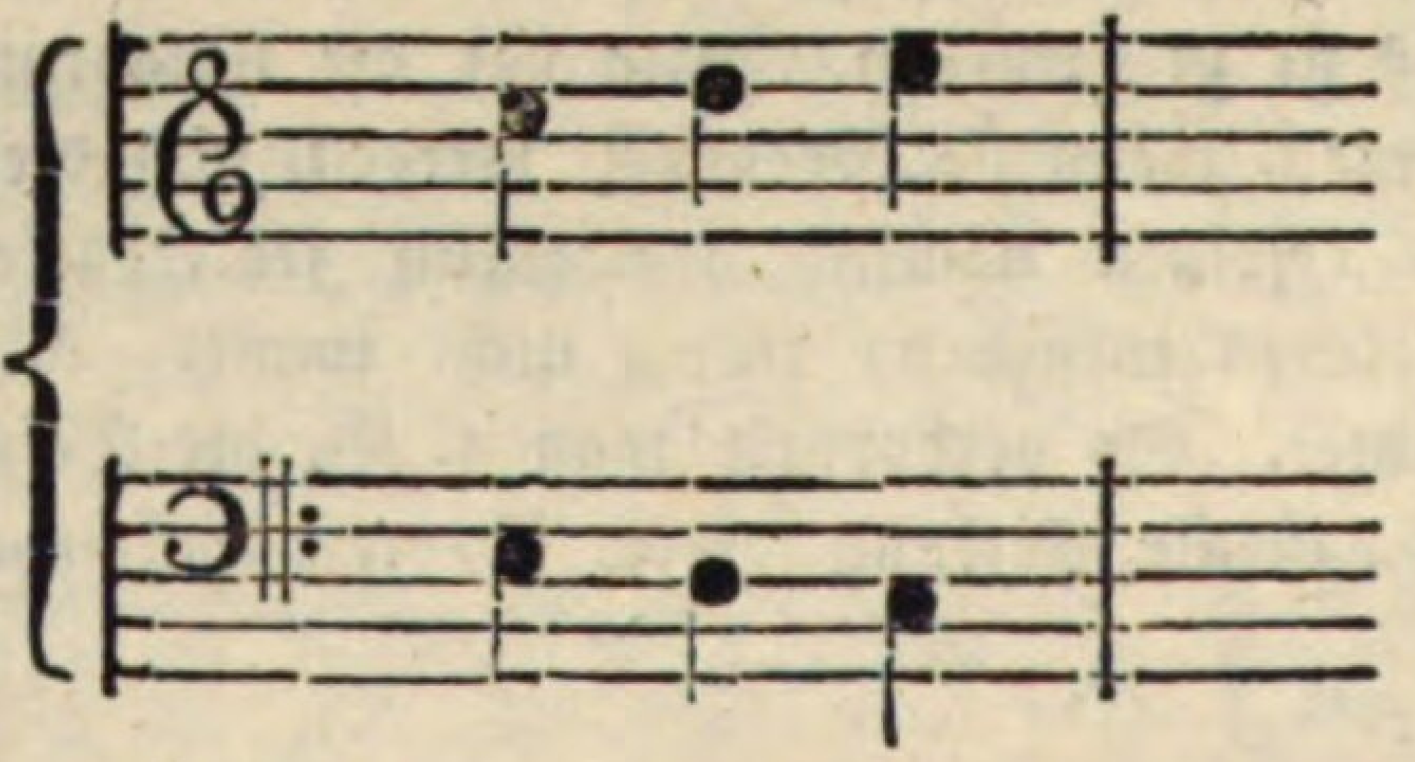


(15765)

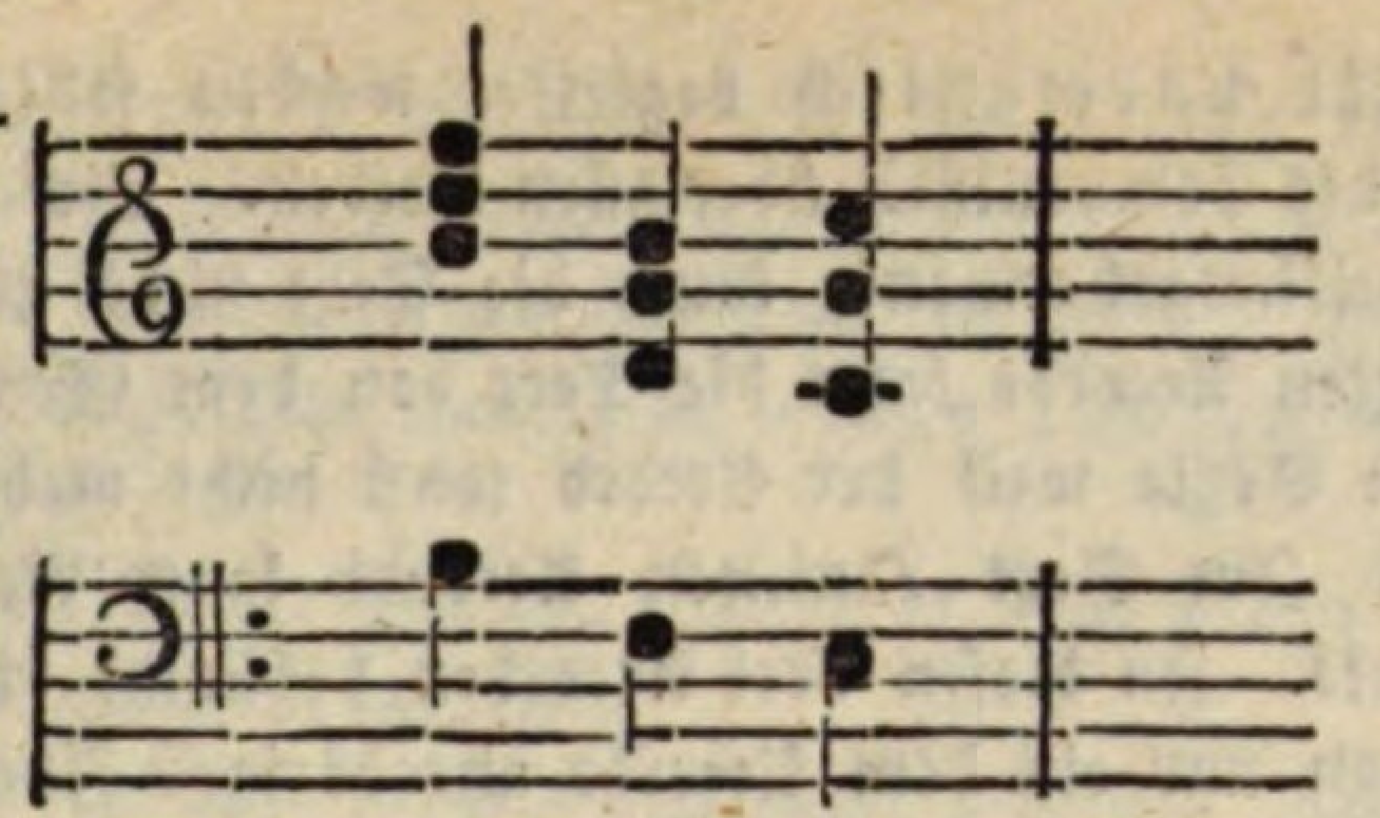
Das nämliche gilt auch von der Sekunde und Sexte der Tonart, wie wohl sie auch ebenfalls verdoppelt werden können z. B.



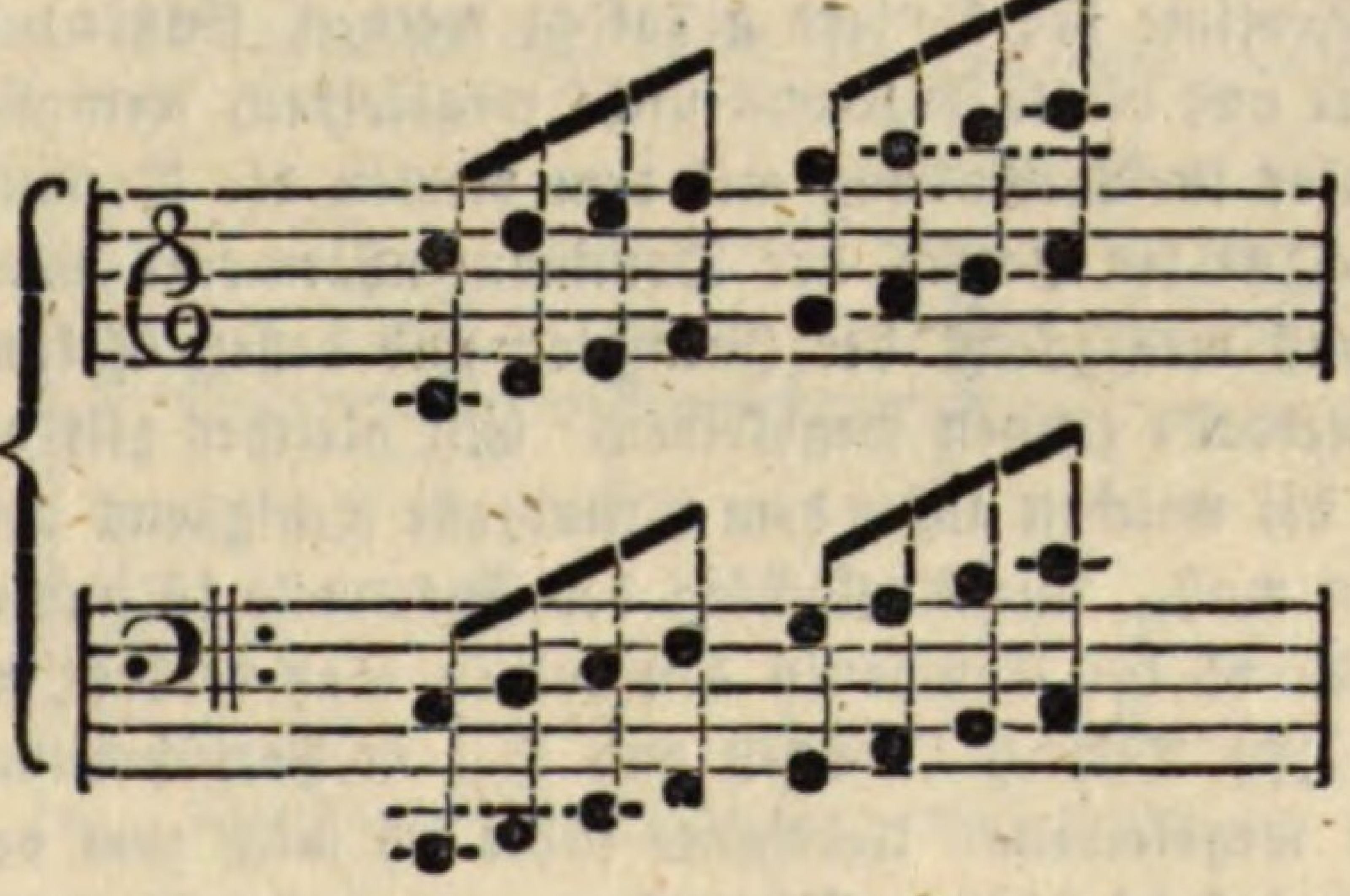
Der Grund davon, daß sie demohngeachtet hart klingen, liegt darin, daß der Baß gegen eine der Stimmen gewöhnlich nicht contrapunctisch richtig ist, was man gleich findet, wenn man bei dem gezeigten Beispiele die Probe anstellt, in welcher die darin enthaltenen Stimmen so klingen:



Wenn es nicht unumgänglich nöthig sein sollte sie zu verdoppeln, so ist es besser entweder die Stimmen pausiren zu lassen oder ihnen durch Verdoppelung eines anderen Intervalls als der Prime, Quarte, Quinte eine andere Richtung zu geben. Die Septime der Primenharmonie darf aber gar nicht verdoppelt werden, und wenn sie auch als Terz der Dominantenharmonie vorkömmt. Sie ist im Tone zu durchschneidend, obschon ihre Fortschreitung manchesmal gebilligt werden könnte, wie es in den nachfolgenden Accorden der Fall ist:



In octavenweiser Verbindung können die genannten Intervalle verdoppelt werden.



Neuntes Kapitel.

Von der Auslassung der Stimmen.

Ueber die Weglassung der Stimmen in allen Fällen, können keine bestimmten Regeln gegeben werden, weil die Weglassung theils davon abhängt, eine fehlerhafte Fortschreitung zu vermeiden, theils um den melodischen Gange; der durch gleiche Fortschreitung aller Stimmen eine große Unbeholfenheit erhalten würde, ein bessern Schwung zu geben. Daß die Weglassung nöthig ist, beweißt der Umstand, welche schlechte Wirkung ein Stück machen würde, wenn jeder Ton der Hauptmelodie, die aus viel Zergliederun-

(15765)

gen des Rythmus besteht harmonisch begleitet werden sollte. Die Auslassung muß demnach dem Urtheile des Componisten überlassen bleiben. Einige Fälle sind aber zu bestimmen. In der Dreiklangsharmonie kann die Terz nicht gut wegbleiben, aber die Quinte. In dem Sexten Accorde kann die Terz von dem Grundton ab gerechnet wegbleiben, aber nicht die Sexte weil der Accord sonst nicht mehr als Sexten Accord zu betrachten sein würde. Im Sext Quinten Accorde kann die Terz eher weggelassen werden, als die Quinte. In diesen drei Accorden bestimmt die unterste Note jederzeit ihre Namen, und wenn nur ein dem Accorde angehöriges Intervall dabei ist, so ist es schon genug, wenigstens kein Fehler, obschon eins besser als das andere dazu klingt. Welche Stimmen bei dem übrigen Accorden wegbleiben können ist willkürlich, nur dürfen diejenigen Intervalle, von welchen sie die Namen haben, nicht wegbleiben, z. B. beim Septimen Accorde das 7te, beim Quint-Sexten Accord das 5te und 6te Intervall (das 6te eher als das fünfte, obschon der Accord dadurch zweideutig wird und für den Dreiklang auf der Septime der Tonart gehalten werden könnte) beim Terz-Quarten Accord kann das dritte und vierte Intervall nicht wegbleiben, wenigstens das dritte nicht, weil der Grundbaß blos in Verbindung mit dem vierten die Vermuthung erregen könnte, als sei der Sext-Quarten Accord der Dominantenharmonie damit gemeint. Beim Secunden Accorde muß wenigstens der Grundton und dessen Sekunde genommen werden, alle übrigen Intervalle können wegbleiben. Ein gleiches gilt von dem Nonen und Undezimen Accorden, bei welchen außer dem Grundtone wenigstens das 9te und 11te Intervalle gehört werden muß. Die Auslassung der Intervalle ist insofern wichtig, als dadurch beurkundet wird, ob der Componist den reinen Satz versteht und ein gutes harmonisches Gefühl hat. In Terzen, Quarten und Sexten Fortschreitungen kann natürlich keines der Intervalle wegbleiben. Uebrigens fühle ich mich zum besten des Lesers verpflichtet, ihn auf die äußerst schönen Bemerkungen des Herrn Kapellmeisters Friedrich Schneider zu Deßau in seinem Elementarbuche der Harmonie und Tonsetzkunst §. 203 und 204 aufmerksam zu machen.

Zehntes Kapitel.

Von der Modulation oder der harmonischen Fortschreitung.

Grundsätze der Modulation.

Die Hauptgrundsätze der Modulation oder der Fortschreitung der harmonischen Melodie sind folgende:

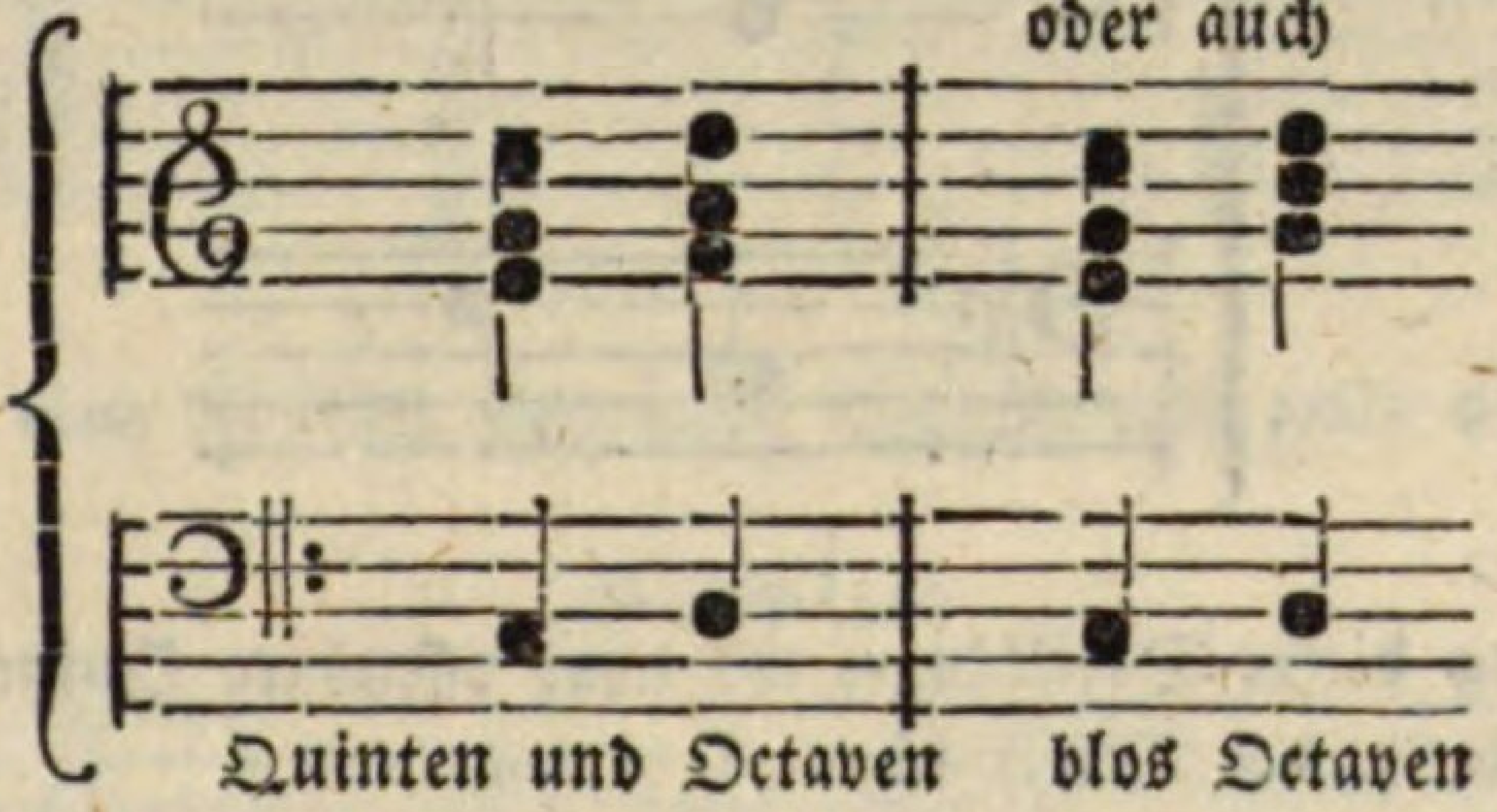
1) Wenn die Accorde der Primen Harmonie mit einander abwechseln, so muß wenigstens ein Ton des liegenden Accords, zu einen des neu eintretenden Accords genommen werden. Diese Regel erstreckt sich auch auf die Fortschreitung eines Accords in einen andern Accord der Primen Harmonie einer andern wenn auch noch so sehr entferntern Tonart,

2) können die drei Accorde der Primen Harmonie, mit einem der Dominanten Harmonie der nämlichen Tonart abwechseln,

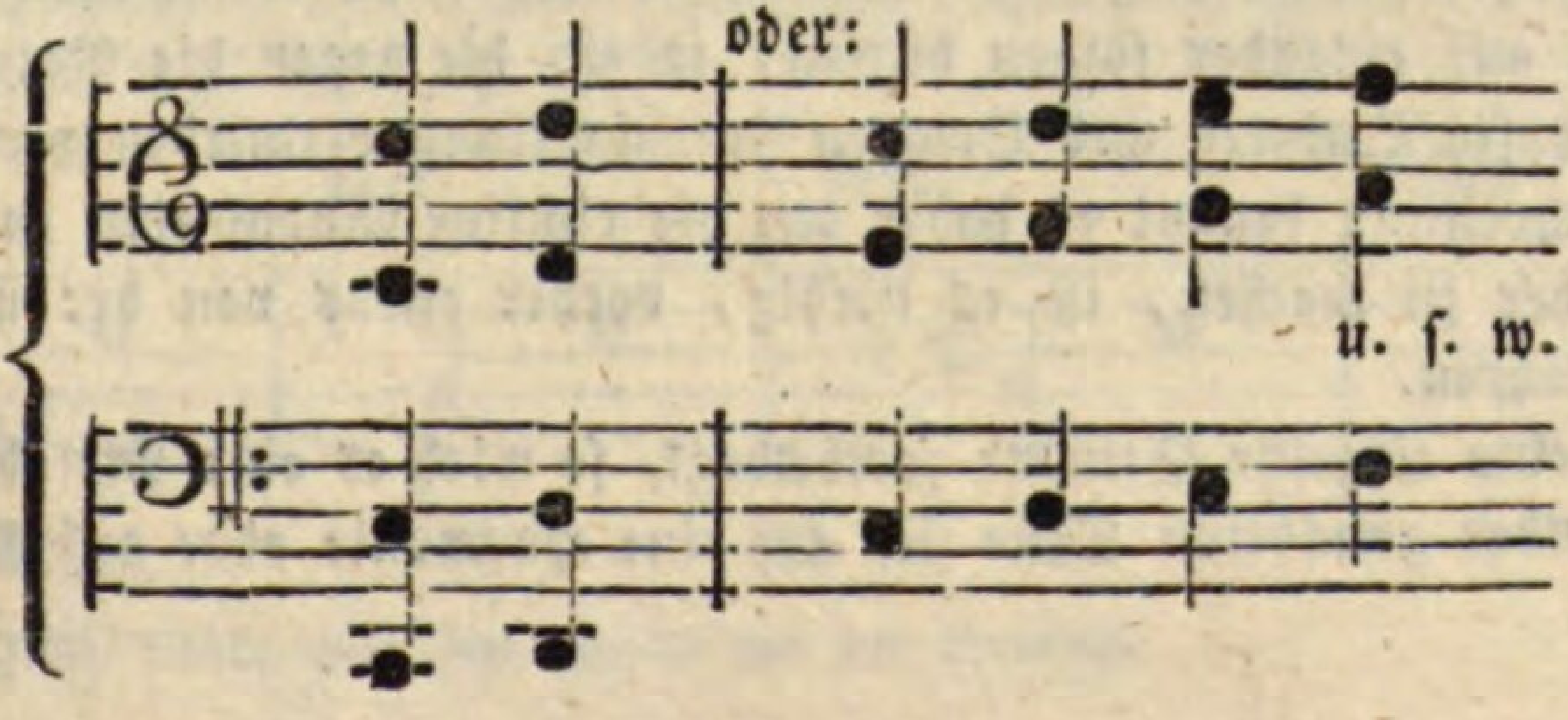
3) kann dieser Wechsel in eine andre Tonart nicht geschehen, wenn nicht wenigstens ein Ton in den nachfolgenden Accord mit aufgenommen werden kann und alle Stimmen ihren Platz verlassen müssen.

4) Geht aus diesen 3 Grundsätzen hervor, daß zwei Accorde, von gleicher Lage in welchen Quinten enthalten sind, nicht mit einander abwechsern können und

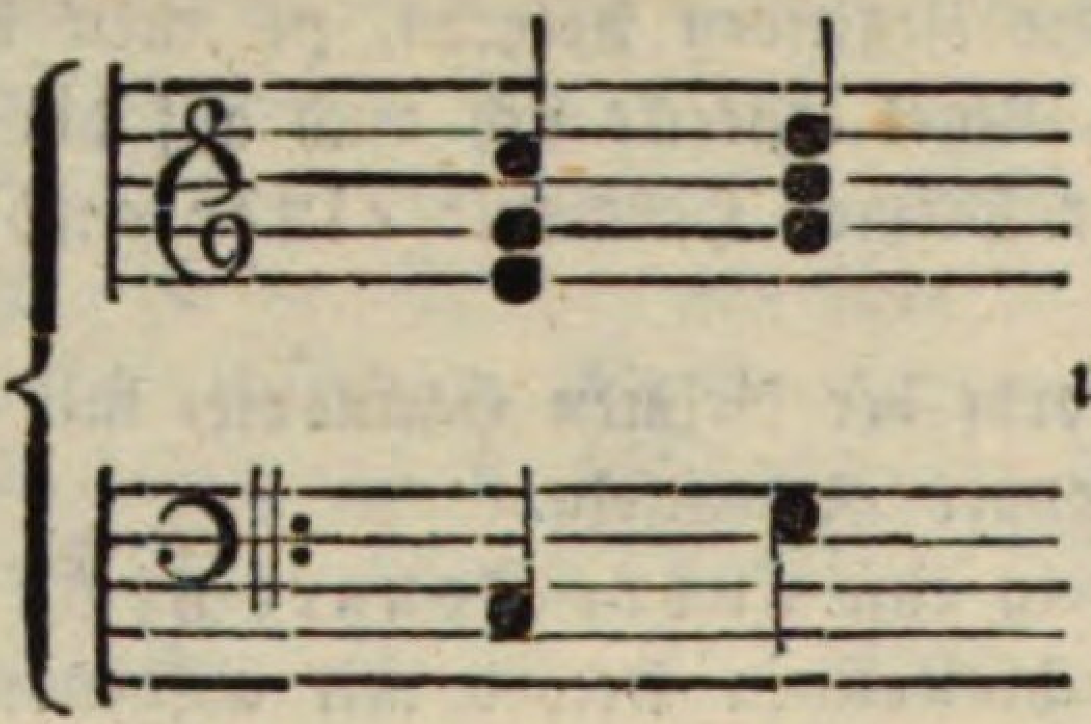
5) um so weniger, wenn zwei Grundtöne (Bässe) in die daneben liegenden mit zwei andern der obern Stimmen in gerader Bewegung (Octavenweis) fortschreiten. z. B.



Um folglich dem ganz natürlichen Verbote der Quinten und Octaven auszuweichen muß man vermeiden, daß zwei Accorde, in welchen die Stimmen um 5 Töne von einander entfernt liegen, und wo der Baß mit einer der Stimmen octavenweise fortschreitet, hinter einander folgen. Dieses Verbot erstreckt sich jedoch nicht auf den Fortgang zweier oder mehrerer Stimmen in der Octave oder Unisono,

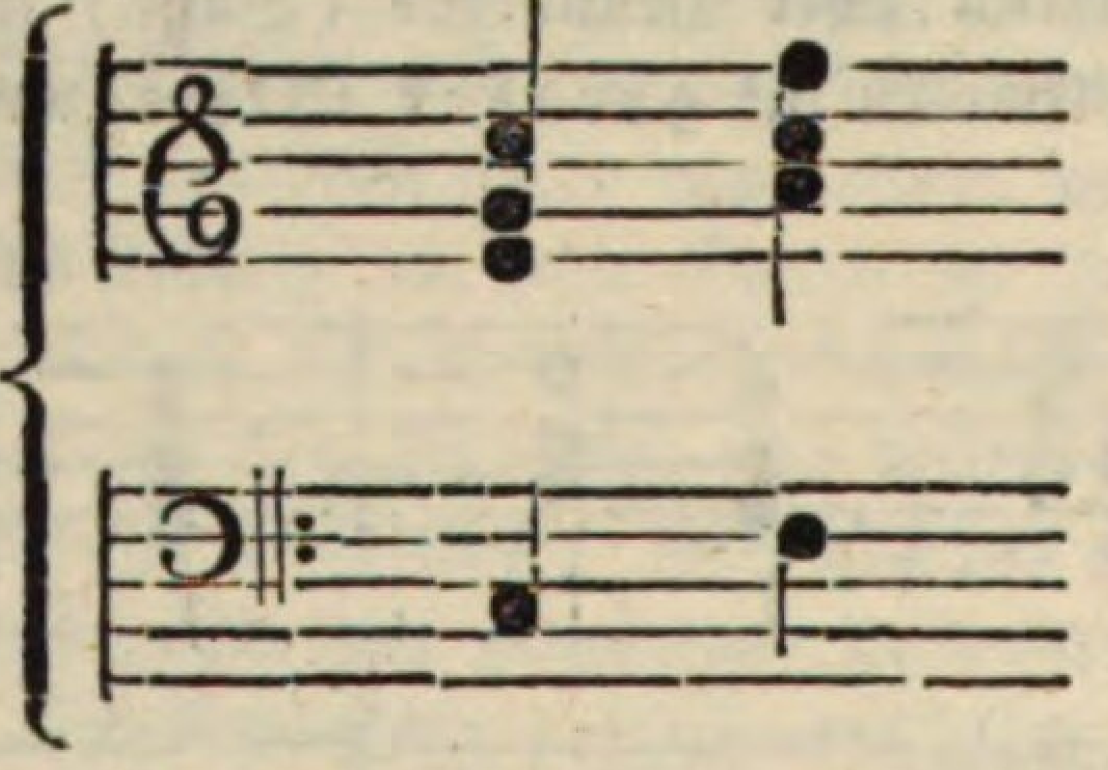


oder des Dreiklangs der Tonart in den Dreiklang der Dominante, z. B.



und zurück.

oder des Dreiklangs der Tonart in den der Quarte, z. B.

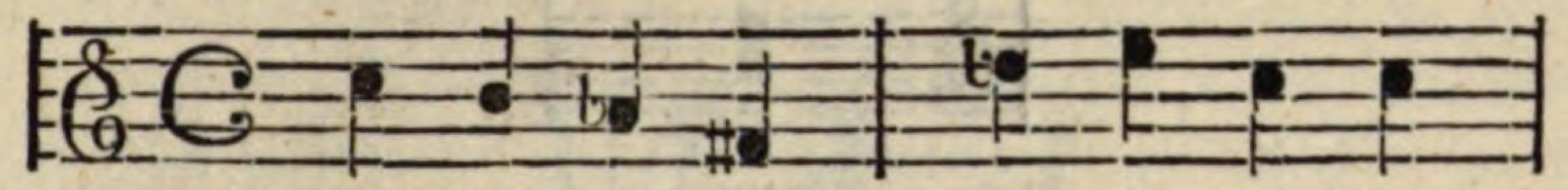


weil die Fortschreitung dieser Dreiklänge, wo zwar offenbare Quinten vorkommen, sogar eine Vorschrift der Natur der Musik ist.

Man mag die harmonische Fortschreitung betrachten von welcher Seite man will, so findet man immer, daß sie größtentheils von der melodischen Fortschreitung abhängig ist, weil alle Stimmen blos zur Unterstützung der Melodie gebraucht werden, um einen gewissen Zweck zu erreichen. Aus der Vereinigung aller Stimmen geht erst die Modulation hervor. Es würde unnütz sein, alle Fälle zu bestimmen, welche Accorde auf einander folgen können und welche nicht, wenn man bedenkt, daß sie nothwendig alle auf einander folgen dürfen, sobald die gegen die Natur der Tonarten streitende fehlerhafte Quinten und Octaven Fortschreitung vermieden wird. Auf die melodische Fortschreitung kommt es daher an, die richtige Modulation zu bestimmen, und um dies deutlicher zu machen, ist es nöthig, vorher etwas von der melodischen Fortschreitung anzuführen.

Wenn sich eine einzelne Stimme fortbewegt, so wird es eine Melodie genannt, deren hinter einander gewählten Töne sich auf eine Harmonie oder auf Accorde gründen,

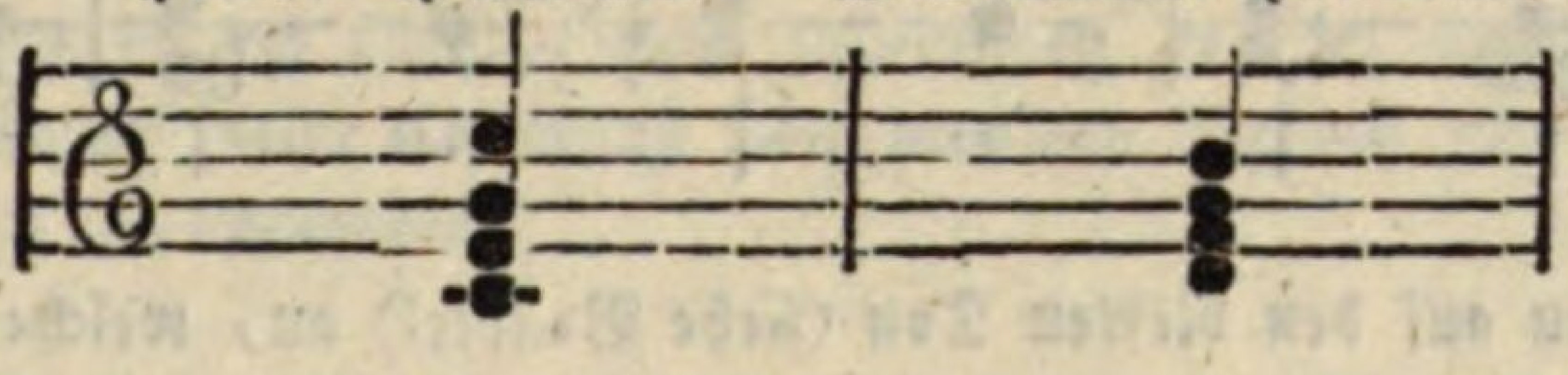
die in irgend eine Tonart gehören und richtig sind, denn man kann nicht jede Reihe von Tönen hintereinander eine Melodie nennen. Z. B.



Von diesen Tönen gründen sich wenige auf eine harmonische Verbindung lund zusammengenommen können sie gar keine Melodie ausmachen.

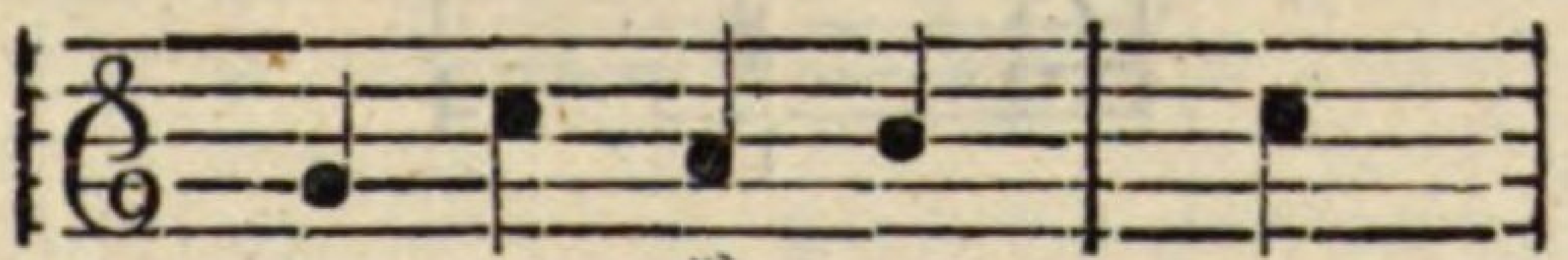
Sind aber wenigstens zwei Töne in einer Melodie enthalten, die sich auf eine Harmonie oder einen Accord gründen, und der dritte Ton kann aus einer Harmonie (oder einen Accorde) genommen werden, die auf die erste folgen kann. Z. B.

Primen Harmonie. Dominanten Harmonie C dur.



so kann daraus schon eine Melodie entwickelt werden, und zwar ohngefehr folgende:

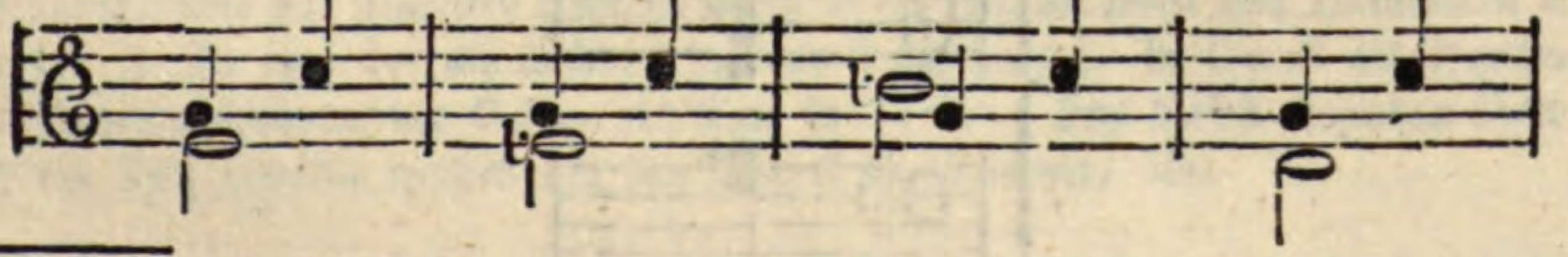
Beispiel:



*)

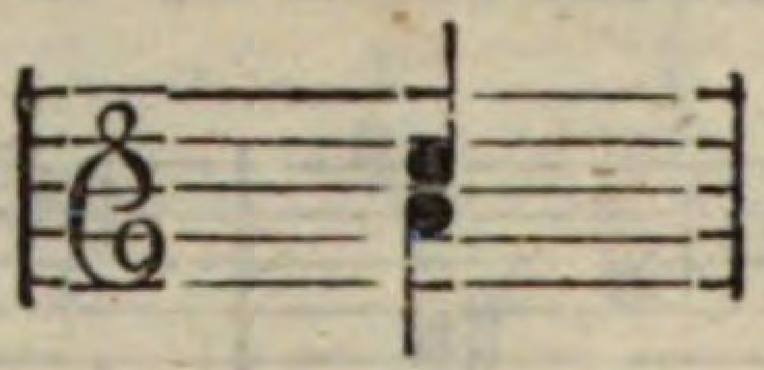
Die ersten zwei Töne können übereinander gesetzt werden, wodurch sie eine Quart-Verbindung machen. Diese Verbindung giebt Anzeige, daß sie in C dur gehören. Will ihnen aber der Componist eine andere melodische Bedeutung geben, so darf er nur noch eine andre Stimme dazu setzen, z. B.

oder oder oder



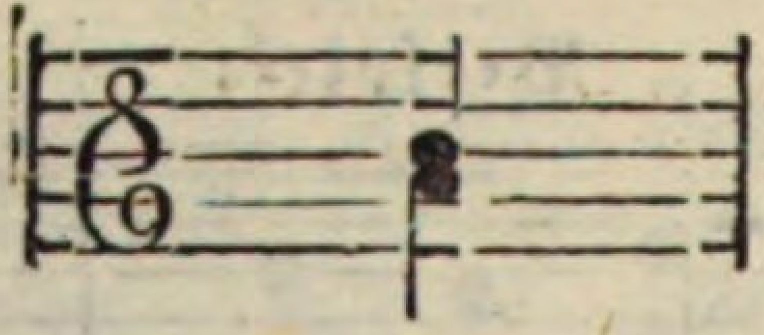
*) A ist Wechsel Note, siehe das Capitel von der Melodie.

Wollte man nun den zweiten Ton (siehe Beispiel) wieder mit den dritten zusammensetzen so würden die zwei Töne

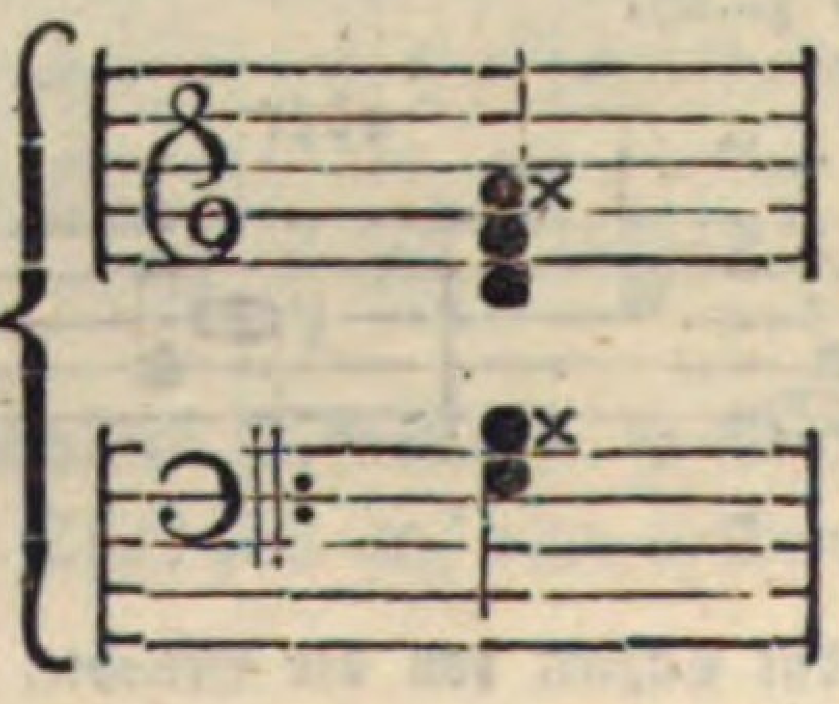


wieder eine Terzverbindung bilden, die zu mehrern Tonarten gehören kann, als: zu F dur und A moll rc. Die zweite hinzukommende Stimme muß daher entscheiden, in welcher Harmoniefolge der dritte Ton eintreten soll. Die Harmonische Begleitung des dritten Tones kann daher verschieden gewählt werden. Z. B.

Es kommt nun auf den vierten Ton (siehe Beispiel) an, welche Stimme ihn harmonisch begleiten kann. Da er mit dem dritten eine Secunden Verbindung:

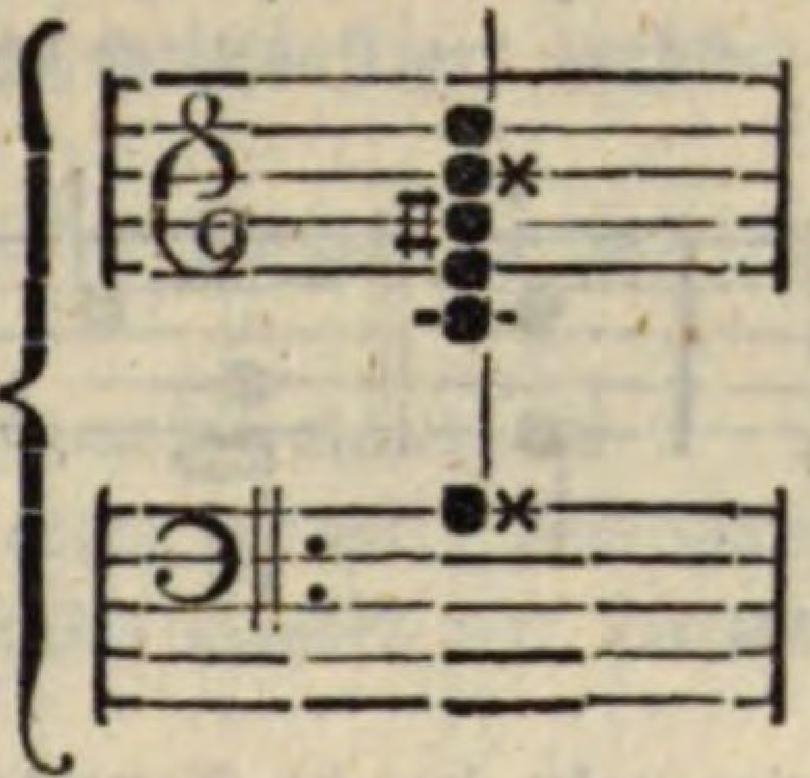


ausmacht, die nur in E dur oder moll vorkommen kann, der 5te und letzte Ton C aber einen Schluß nöthig macht, so kann der begleitende Ton aus E dur oder moll nicht gewählt werden, sondern einer aus der Dominanten Harmonie von C dur, worinnen die Secunden Verbindung (deren Töne hier mit × bezeichnet sind) auch vorkommt.

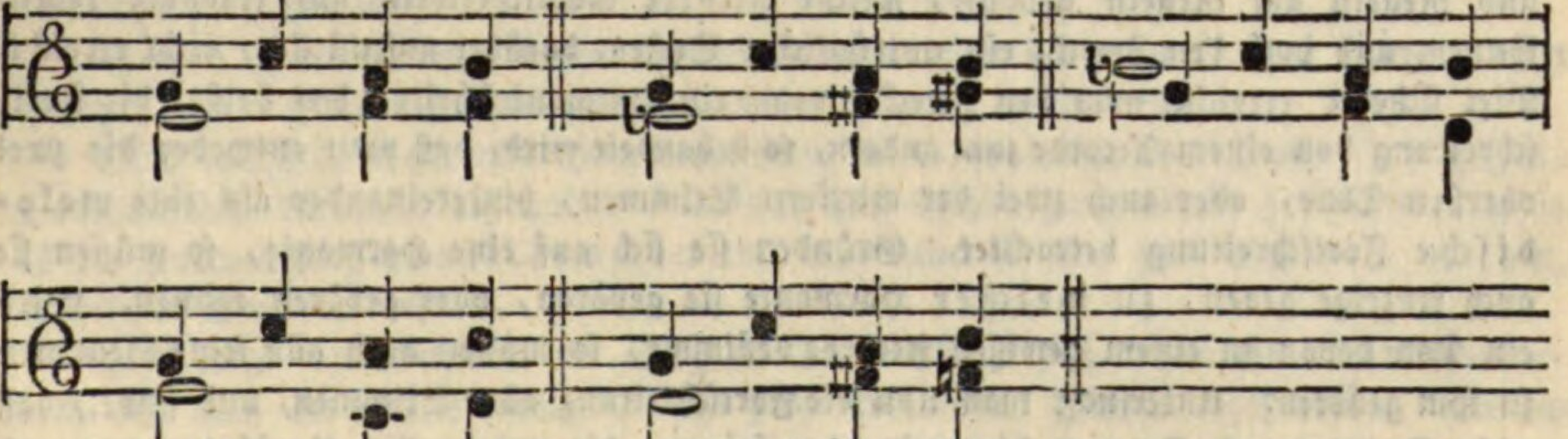


Soll

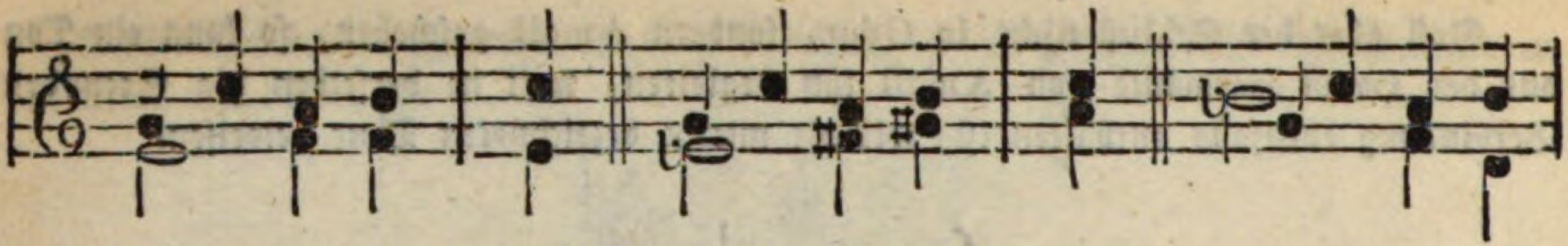
Soll aber der Schluß nicht in Cdur, sondern Amoll geschehen, so kann ein Ton aus der Haupt Harmonie von Amoll ihn begleiten, weil in derselben die Secunden Verbindung ebenfalls enthalten ist, wie die mit × bezeichneten Töne beweisen.

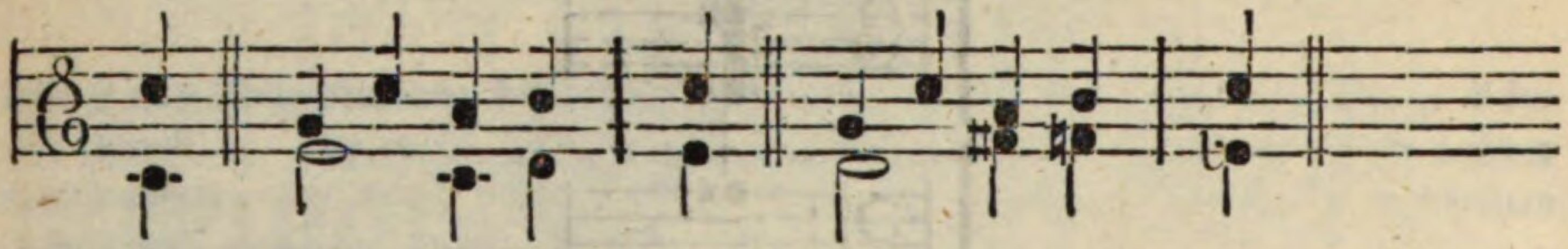


Auf diese Weise ist der Grund leicht aufzufinden, warum ein Ton den andern begleiten kann. Zufolge dieser Erklärung wird hier das Beispiel mit dem vierten Tone, wie er zu begleiten ist, angegeben.



Der letzte Ton C als der Schlußton, der hier zum Beispiel aufgestellten Melodie, kann auf verschiedene Art begleitet werden, weil er in viel Accorden und Harmonien enthalten ist. Z. B. in Cdur als Prime, in Amoll als Prime, in Cmoll als Septime von der Dominantenharmonie Gdur, als Terz in As dur. Aus diesen Accorden kann folglich ein Ton gewählt werden um den Ton C zu begleiten, als:





Durch den Gang der Stimmen in fremde Tonarten bei kurzen Melodien, wird natürlich die harmonische Begleitung oft gezwungen und unfreundlich; und dieses kurze Beispiel soll nur beweisen, welcher verschiedener Begleitung oder harmonischer Veränderungen eine Melodie fähig ist, und wie durch solche Veränderung; wenn sie öconomisch angewendet wird, die unbedeutendste Melodie gewinnen kann, wenn zumal noch die rhythmischen Schönheiten und andre Hülfsmittel des Ausdrucks, hinzukommen.

Man hat sich bisher viele Mühe gegeben, alle Fälle der Modulation zu bestimmen, und Regeln auf Regeln gehäuft, welche Accorde möglicherweise auf einander folgen können, und doch den Zweck: ein untrügliches System darüber aufzustellen, nicht erreicht. Viel sicherer erreicht man den Zweck, wenn ein Harmonieschritt; das heißt: die Fortschreitung von einem Accorde zum andern, so behandelt wird, daß man entweder die zwei obersten Töne, oder auch zwei der mittlern Stimmen, hintereinander als eine melodische Fortschreitung betrachtet. Gründen sie sich auf eine Harmonie, so müssen sie auch Anzeige geben, zu welcher Harmonie sie gehören, oder gehören können. Wird ein Ton davon zu einem gewißen Accorde bestimmt, so müssen auch alle seine Stimmen zu ihm gehören. Untersucht man nun die Fortschreitung aller Stimmen, und findet, daß nicht Quinten und Octaven hintereinander folgen, die unter allen Umständen verwerflich, wenigstens nicht zu recommandiren sind, so muß der Harmonie Schritt oder die Modulation richtig sein.

Folgten aber zwei Töne hintereinander, die sich auf keine Harmonie gründeten (was aber gar nicht denkbar ist, weil wenigstens ein Ton davon als Wechsel Note wird betrachtet werden können) so würde auch keine richtige Modulation möglich sein. Wenn dieser Fall aber nicht eintritt, und man vermeidet die falsche Quinten und Octaven Folge, so kann man mit völliger Gewißheit den Schluß machen, daß in allen Fällen die Harmonie sich der Herrschaft der Melodie unterwerfen muß.

Es können daher der Phantasie des Componisten durch die Modulation keine Gränzen gesetzt werden, wenn er sonst die Pag. 10 ꝛc. festgestellten Harmonien und Accorde genau kennt.

Da eine richtige Modulation zu Erlernung der Tonsetzkunst höchst nöthig ist, so wird es nicht schaden, noch etwas weitläuftiger darüber zu werden und noch einige Regeln und Beispiele anzuführen.

1) Ist erforderlich, daß man die Harmonien und Accorde aller Dur- und Moll Tonarten genau kenne.

2) Daß die Melodie der Harmonie richtig sei.

3) Daß kein Ton hörbar werde, der nicht zum Accorde gehört, (Wechsel und durchgehende Töne vertreten zwar oft die Stellen der Harmonieeignen, weshalb sie als solche zu berücksichtigen sind.)

4) Daß jede einzelne Stimme den Zweck der Haupt Stimme (Melodie) in ihrer harmonischen Sphäre unterstütze, das heißt: daß sie contrapunctisch richtig sie begleite.

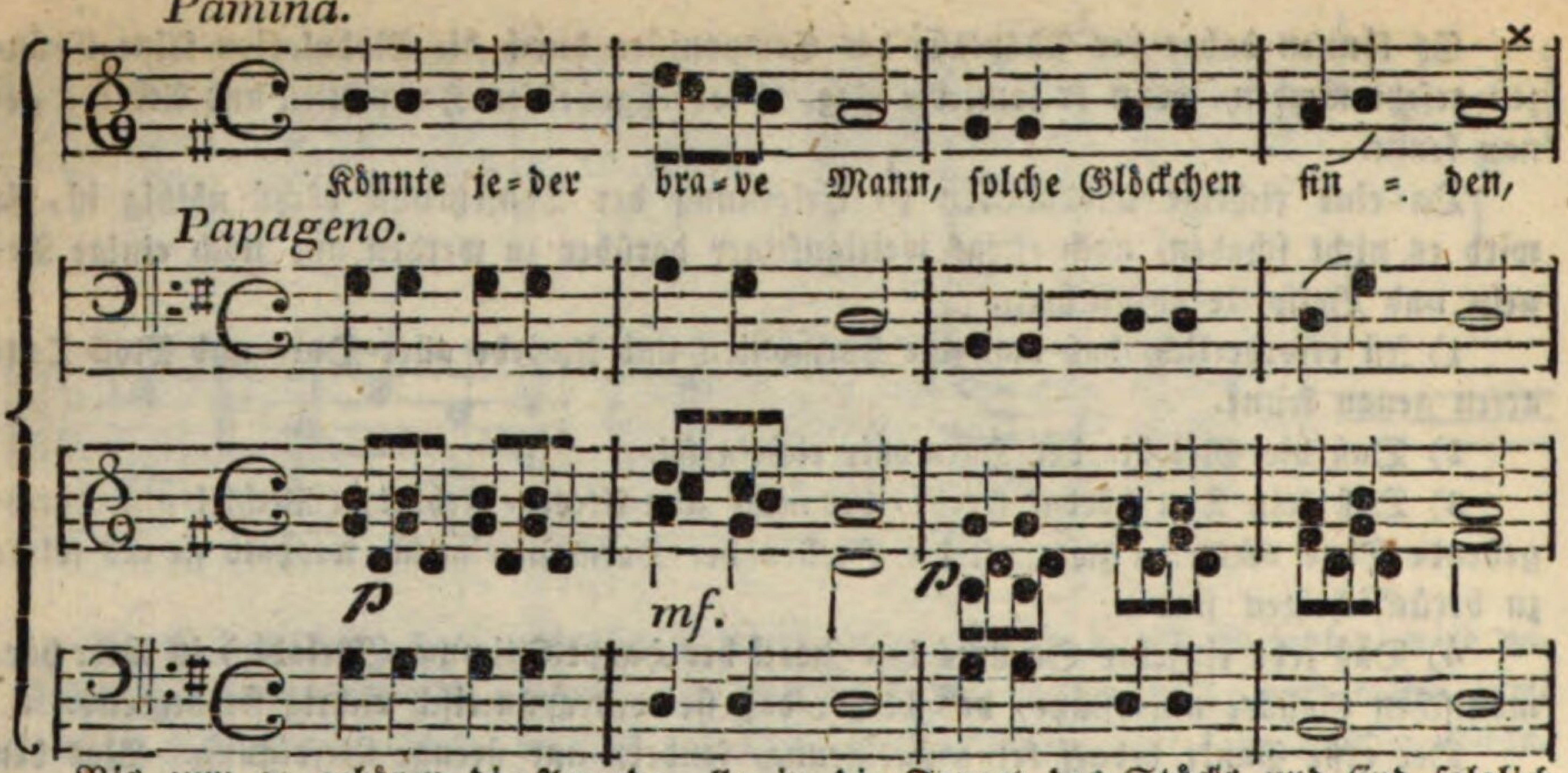
Der erste Punkt bedarf keine Erklärung, sondern nur strenge Befolgung. Was den zweiten Punkt betrift, so nennt man das Folgen einer Harmonie auf die andre: einen Harmonieschritt. Ein solcher Schritt kann auf zweierlei Art geschehen.

a) Von einem Accorde in den andern, welche beide in die Tonart, woraus das Stück gesetzt ist, gehören und nicht aus der Tonart führen. Diese Modulation wird die Leitereigne, genannt.

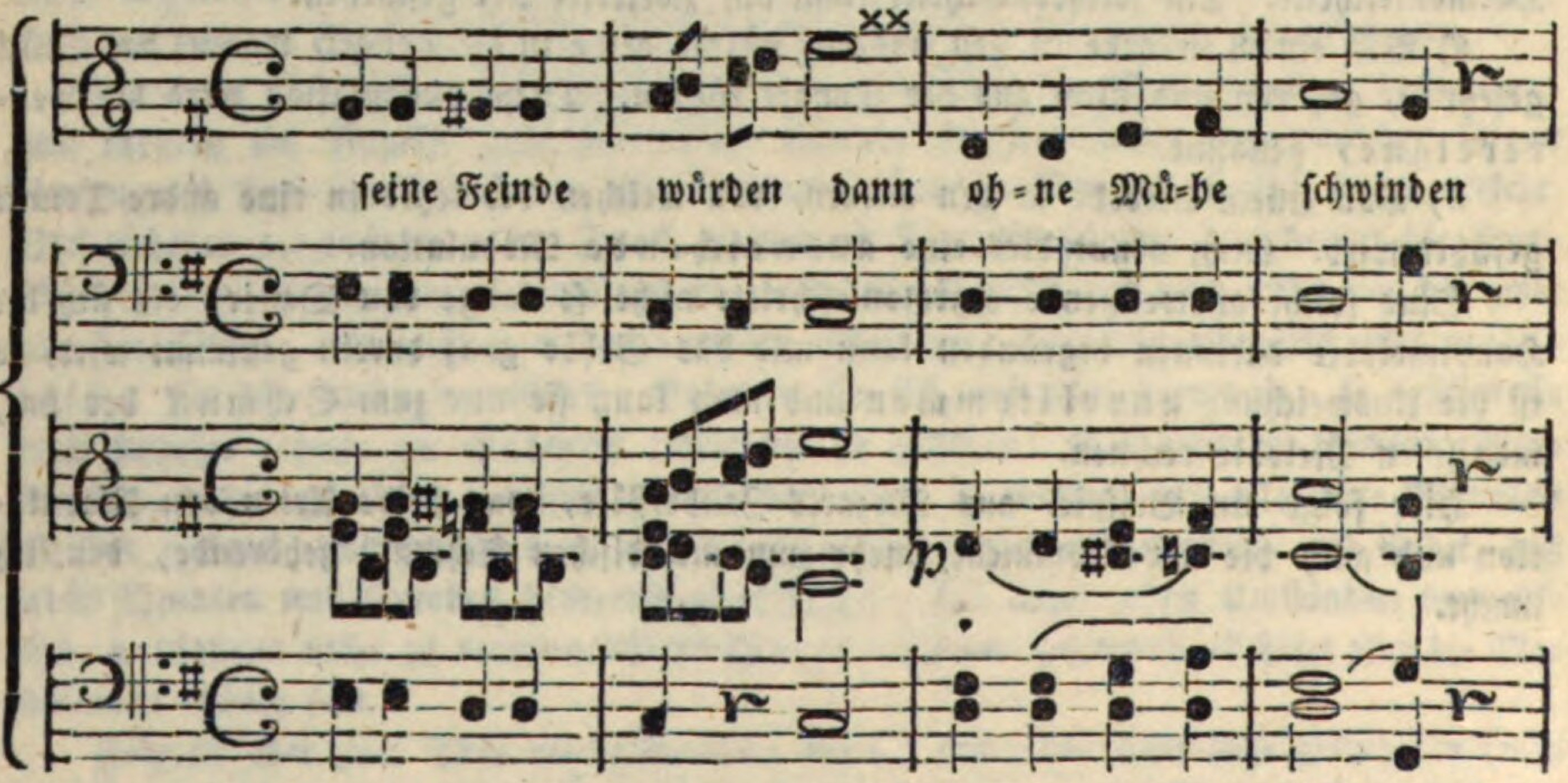
b) Von einem Accorde in den andern, von welchen der letzte in eine andre Tonart geführt wird. Man nennt dies eine ausweichende Modulation.

Sind solche ausweichende Harmonieschritte nicht so lange von Dauer, als sich die Hauptmelodie darinnen begründen kann und das Gehör ganz darein gestimmt wird, so ist die Ausweichung unvollkommen und man kann sie nur zum Schmuck der harmonischen Melodie rechnen.

Hier folgt ein Beispiel aus Mozarts Zauberflöte, was beide Arten von Modulation und auch die unvollkommene, mehr zum melodischen Schmuck gehörende, deutlich macht.



Bis zum × gehören die Accorde alle in die Tonart des Stücks und sind folglich leitereigne Harmonie Schritte.



Von den × an bis zu den ×× weichen die Accorde in A moll aus, selbst der letzte Accord ist wieder eine Ausweichung in C dur. Dies ist also eine ausweichende Modulation oder fremde Harmoniefolge.

Der letzte Accord in C dur (siehe ××) ist auch eine Ausweichung, da aber das Gehör gleich wieder in G dur gestimmt wird so ist sie mehr zum Schmuck der melodischen Harmonie zu rechnen.

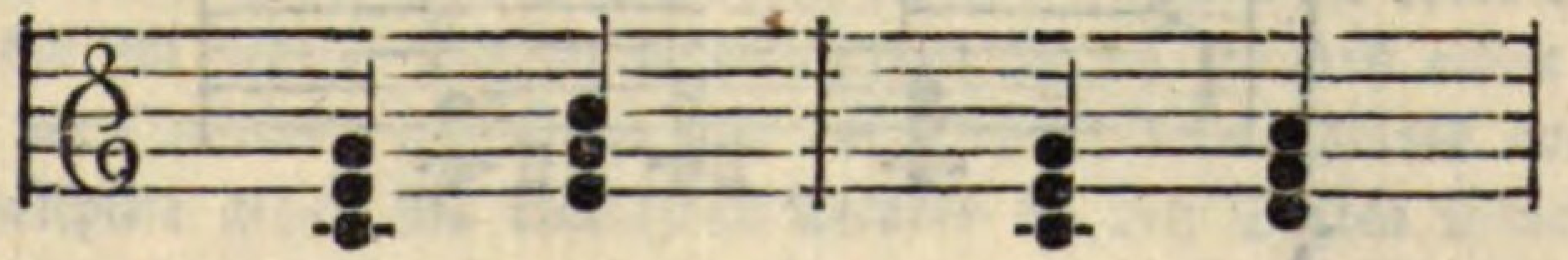
Wie die Accorde auf einander folgen können, lehren gar viel General Baß Schulen, aber eine völlige Gewißheit mangelt ihnen. Sie stellen unzählige, selbst fehlerhafte Beispiele auf und setzen nach solchen, Regeln fest, die immer wieder der Ausnahmen bedürfen; und wollte man sie bei Compositionen zum Grunde legen, so würden die wahren Schönheiten eines Musik Stücks gar sehr eingeschnürt und bizarr werden. Was führt man nicht für sonderbare Einfälle, die aus der Laune dieses oder jenes Componisten hervorgegangen sind, als Muster an, und welche traurige Nachahmungen haben nicht die natürlichen Anlagen manches angehenden Componisten gänzlich zerstört! muß man nicht erschrecken, wenn man liest, daß es nur nach einem Systeme, welches von 7 Grund Harmonien ausgeht, 6888 mögliche Harmoniefolgen giebt, und nach andern Systemen noch mehr geben könne!

Wenn nun in einem Musik Stücke möglicherweise die Accorde aller Tonarten vorkommen könnten, und der Phantasie des Componisten, wenn er seine Melodieen richtig erfindet, von Seiten der Harmonie durchaus kein Hinderniß in den Weg gelegt werden darf, so entsteht die Frage: ist die bisherige Lehre der Modulation, wenn sie mit vieler Mühe in allen ihren Theilen erlernt wird, hinreichend, jede kühne Idee des Componisten untrüglich zu unterstützen, oder giebt es einen kürzern, der Phantasie schnellerer und sicherer entsprechenden Weg, die Harmonische Fortschreitung gleich bei Erfindung der Gedanken zu bewirken?

Was die erste Frage betrift so kommt es auf eine große Uebung an, sich durch das Heer der Beispiele von möglichen Fällen zu winden und feste Grundsätze zu erlangen, sonst möchte manche Regel zu Mißgriffen verleiten, von welchen nur ein Beispiel hier folgt.

Es hat bisher die Regel gegolten: daß nach einer Dreiklangs Harmonie eine andre Dreiklangs Harmonie derselben Tonart folgen könne.

Man sieht leicht ein, zu welchen Irrthum diese Regel verleiten kann, wenn man zwei Dreiklänge auf einander folgen läßt, wo die fehlerhafte Quinten Folge nicht zu vermeiden ist. Z. B.

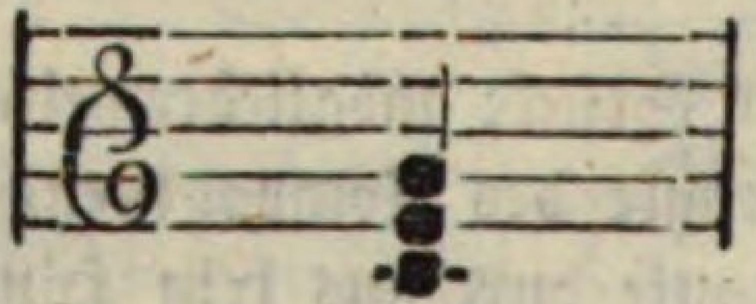


Diese Dreiklänge gehören nach den Lehren, woraus die Regel entnommen ist, zu ein und derselben Tonart, und können, wenn sie nicht umgekehrt werden, ohne üble Wirkung einander nicht folgen ꝛc.

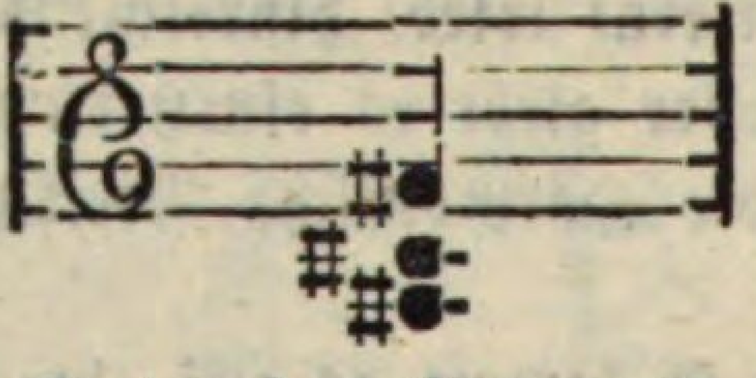
Was die zweite Frage betrift, so stehe ich nicht an, meine Ansichten hierüber näher zu erörtern.

Wenn man annimmt, daß in jeder Harmoniefolge auch eine Melodie sein müße und die erste von der letzten größtentheils abhängig ist, auch eine Mehrdeutigkeit, wie sie Pag. 44 rc. angegeben ist, nur von dem Zwecke abhängt den ihr der Componist geben will; wenn ferner die Melodie als geistiger und die Harmonie als materieller Theil betrachtet wird, so muß der harmonische Fortgang durch den melodischen bestimmt werden.

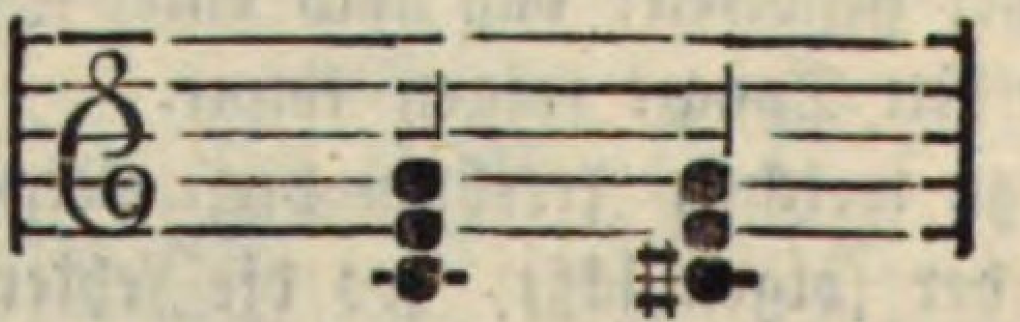
Ich habe vorher bemerkt, daß eine richtige melodische Folge die Harmonie bestimmt und dies muß hier wiederholt werden. Das Gegentheil würde freilich zu Mißverständnißen führen. Wenn z. B. eine Melodie, die in C dur bis zu dem Accorde



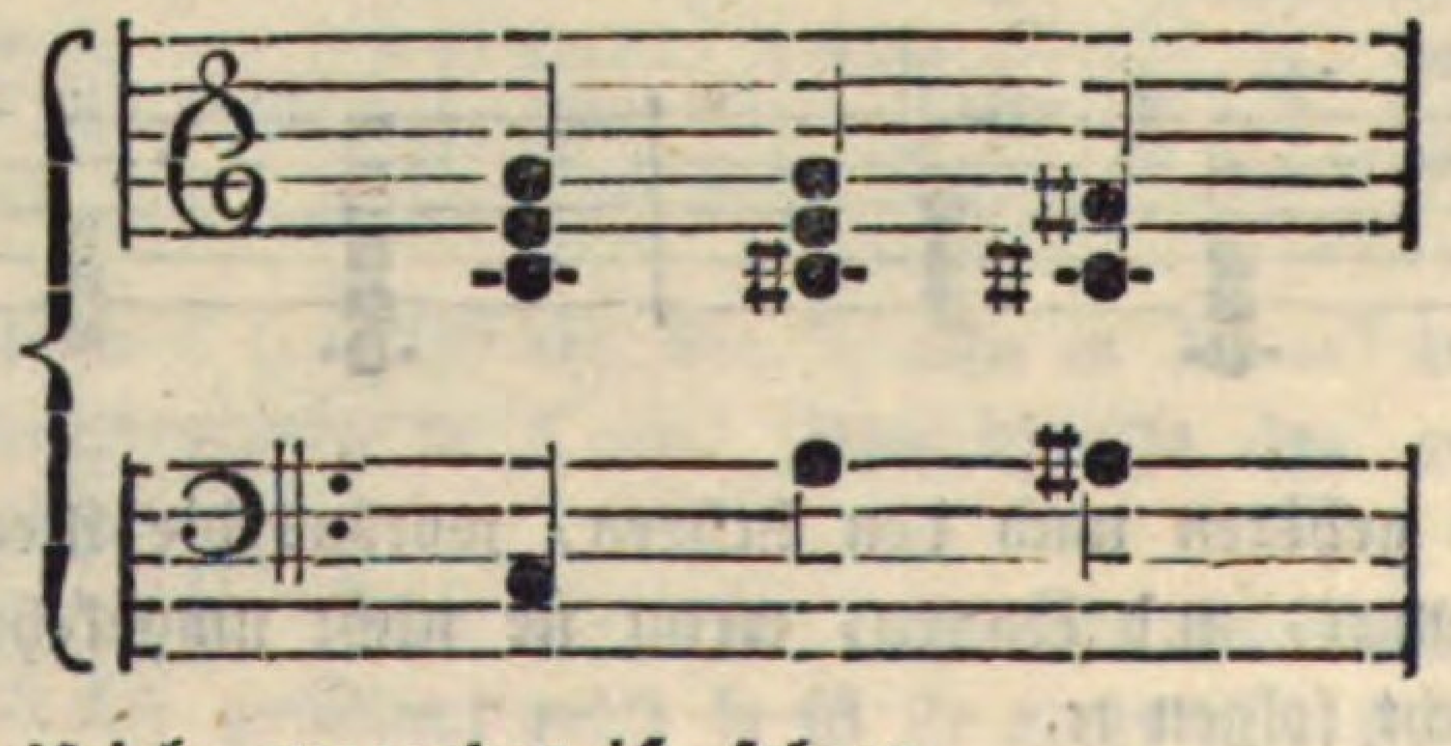
geführt worden ist, mit dem nächsten Tone in Fis dur



schließen sollte, so hieße dies die Natur der Harmonie mißbrauchen, weil alle Stimmen sich unharmonisch zu ihren neuen Plätzen bewegen müßten. Dergleichen Harmoniefolgen können ohne Vorbereitung nicht bewirkt werden. Wird aber nur ein einziger Ton so wie in den nachfolgenden zweiten Accorde durch cis geschieht



vorbereitet, so kann der Schluß entweder in D dur oder Fis dur



wie er im zweiten Beispiele angegeben ist, folgen.

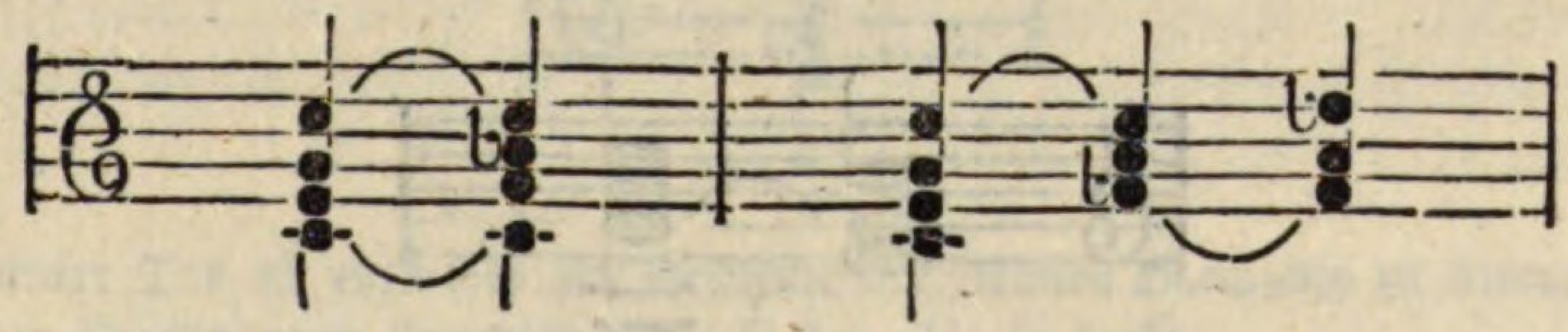
Der Grund liegt darinnen. Tritt eine Stimme aus der Sphäre einer Harmonie in eine andre, so müssen alle andre Stimmen ihre neuen Plätze entweder durch die Töne der neuen Dominanten Harmonie, (ohne Quinten- und OctavenFolgen,) suchen, oder wenn welche von ihnen bereits ihre künftigen Plätze haben, stehen bleiben. Der Uebergang mag daher so auffallend und überraschend sein als er nur immer wolle, so muß die Harmonie sich doch darnach fügen, wenn den Stimmen nur so viel Zeit gelassen wird, sich in die Sphäre der neuen Harmonie melodisch richtig bewegen zu können.

Man kann daher zwei Regeln festsetzen:

1) müssen eine oder mehr Stimmen entweder liegen bleiben, um Töne des folgenden Accords, in welchen sie auch stimmfähig sind, auszumachen.

2) Müssen sie sich der Tonart gemäß, in welche der folgende Accord gehören soll auf ihre Plätze bewegen.

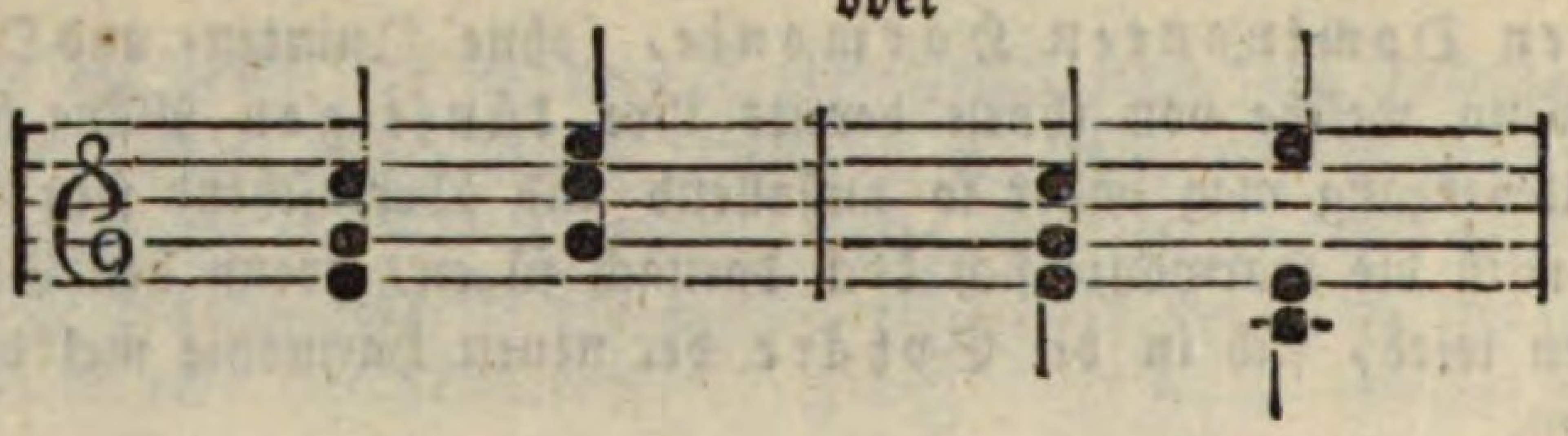
Folgende Beispiele können diese Regeln etwas deutlicher machen.



In den ersten Beispiele bleibt die oberste und unterste Stimme liegen, und die zwei Mittelstimmen bewegen sich nach den beabsichtigten Accorde. Im zweiten Beispiele, in welchen die zwei ersten Accorde die nämlichen sind, bleiben bei den Fortgange des zweiten Accords zum dritten, die untern Stimmen liegen, und nur die obere Stimme bewegt sich nach den ihr im letzten Accorde zukommenden Platz. In den ersten Beispiele sind die Accorde 1) der Dreiklang aus C dur und der Sext Quarten Accord aus F moll. In den zweiten Beispiele gehen die nämlichen Accorde in den Sexten Accord von Des dur über.

In beiden Beispielen finden auch melodische Bewegungen statt, indem in den ersten die untersten Stimmen auf Intervalle übergehen, die in d n vorhergehenden Accorde nicht enthalten sind; was auch in den zweiten Beispiele der Fall ist.

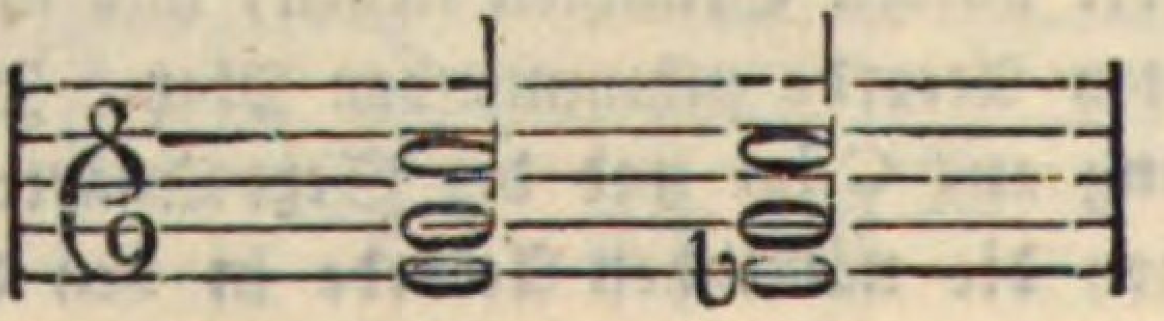
Schreiten die Accorde aber so fort:



so geschieht im Grunde keine melodische Fortschreitung, sondern die Stimmen nehmen nur andre Stellen der Primen Harmonie ein, obschon andre Accorde entstanden sind, nämlich: der erste ist der Sexten Accord aus C dur, der andre der Sext Quarten Accord, der dritte wieder der Sexten Accord, und der vierte der Dreiklang aus C dur.

So lange daher die Stimmen einer Harmonie nur unter einander wechseln, kann man nicht sagen, daß dadurch nur die geringste Melodie entstehe; sobald aber nur ein Ton eintritt der nicht in die Harmonie gehört, so ist gleich die Entstehung der Melodie bewirkt. Z. B.

Hier bewegen sich außer G, was durch ⌒ bezeichnet ist, alle Stimmen aus der Primen Harmonie von C dur in die Primen Harmonie G dur und werden alle melodisch. Selbst wenn sich die Stimmen einer Primen Harmonie aus dur, in eine dergleichen aus moll bewegen, entsteht eine Melodie. Z. B.

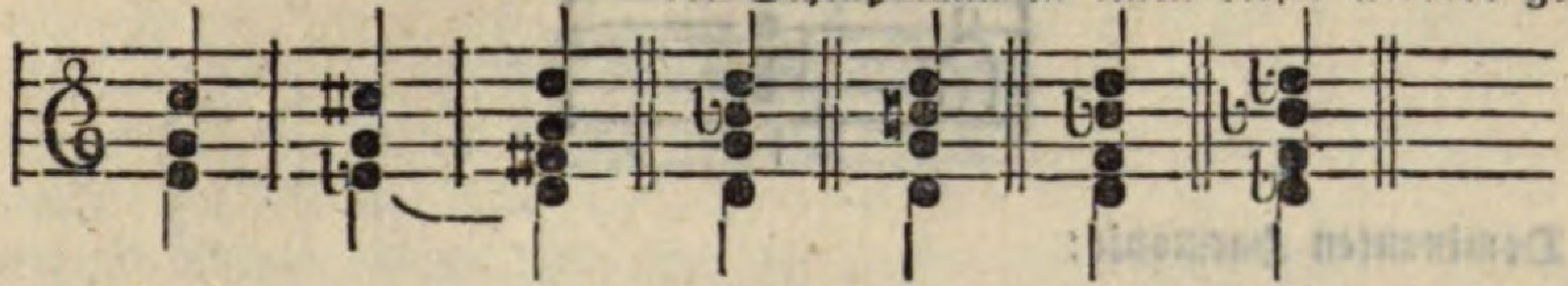


Die Stimmen in diesen Sexten Accorden bleiben alle in ihrer Lage, außer daß sich die große Terz in die kleine begiebt und dadurch einen melodischen Satz bildet.

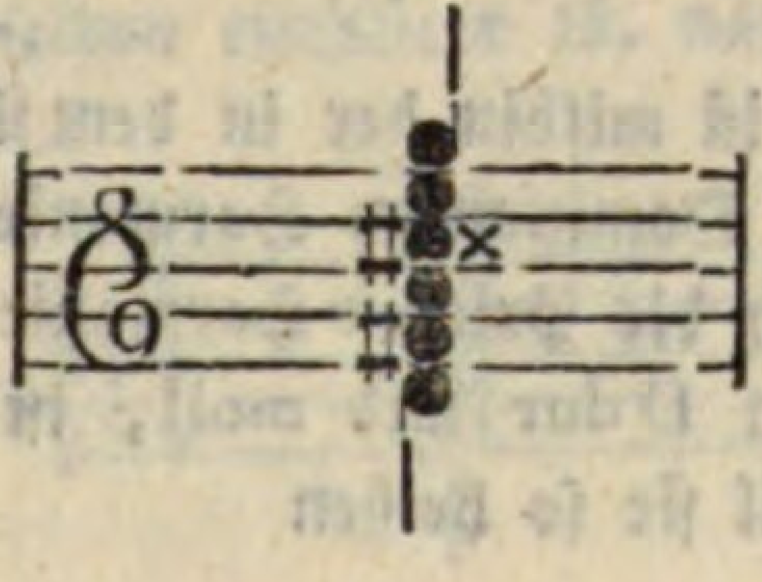
Ich

Ich will bei dieser Gelegenheit noch ein Beispiel erläutern, in welchem die Stimmen zweier Dominanten Harmonien zusammentreten, um in die Primen Harmonie überzugehen, die entweder Dur oder Moll werden kann, je nachdem die Absicht ist.

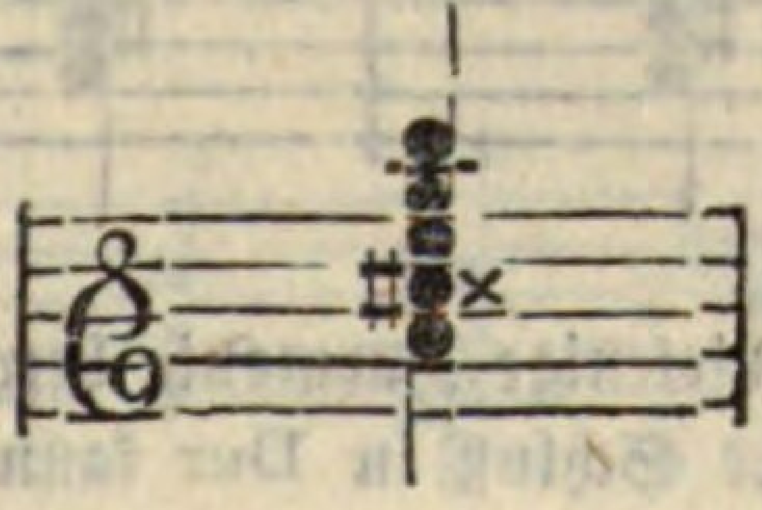
der Schluß kann in einen dieser Accorde geschehen



Aus dem ersten Accorde geht die oberste Stimme in Cis; was die Septime von D dur anzeigt, in D dur über. Der Ton Cis gehört in folgende Harmonie, und ist mit × bezeichnet.

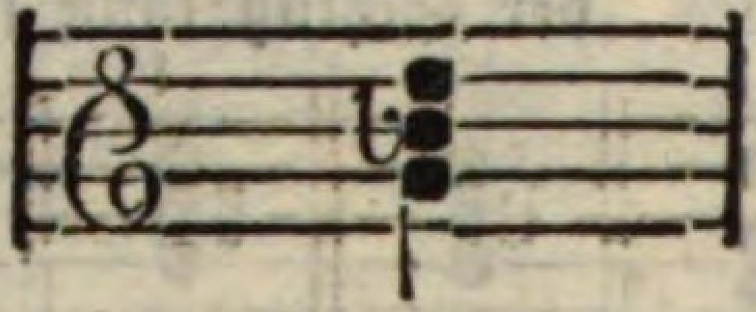


Genannter Ton ist entweder als Septime der Primen Harmonie zu betrachten, oder als Terz der Dominanten Harmonie von D dur, die so heißt:

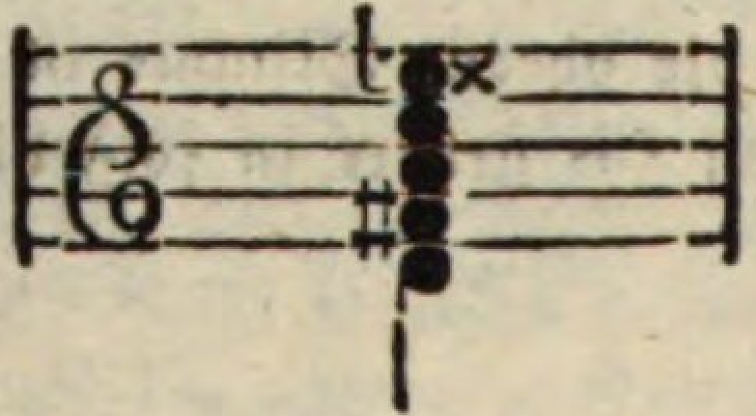


Auf beiderlei Weise, sowohl als Septime der Primen Harmonie, oder als Terz der Dominantenharmonie, wird die Tonart D entweder Dur oder Moll bestimmt, und auf beiderlei Art bewegt sich der Ton Cis, in D. Nun geht in obigen Beispiele des ersten Accords, die Stimme e, in es über, wo sie nicht stehen bleiben kann, weil sie; sowie der oberste Ton cis, dissoniren und aufgelößt sein wollen. Es ist mithin als ein Intervall von einer Dominanten Harmonie zu betrachten, die in D leitet und zwar in eine

Primen Harmonie (was auch schon das Gefühl andeutet) dieser Ton kommt nun vor in der Primen Harmonie 1) G dur und moll 2) Dur und moll 3) B dur und moll. Im ersten Falle und zwar in G moll



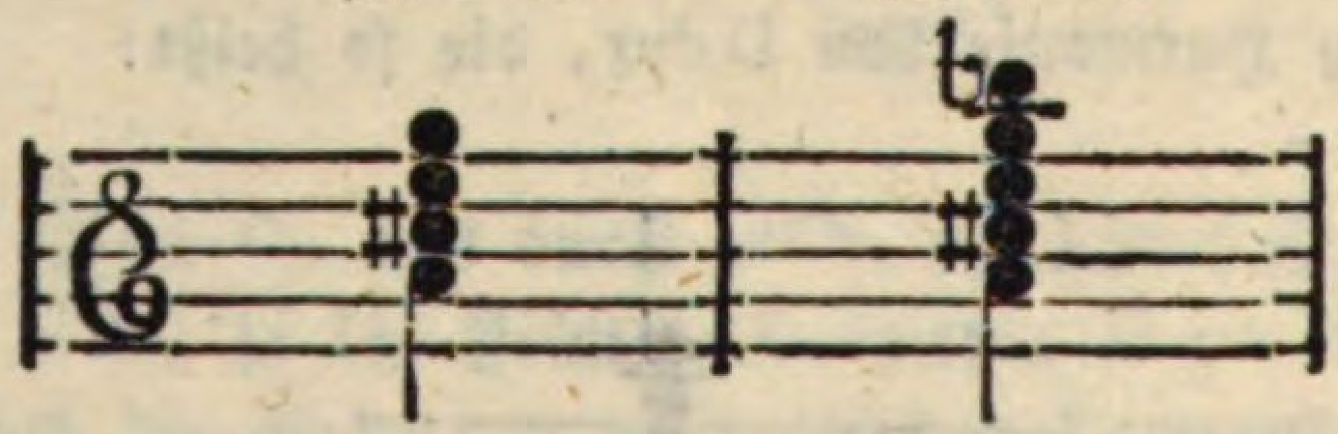
ist die Dominanten Harmonie:



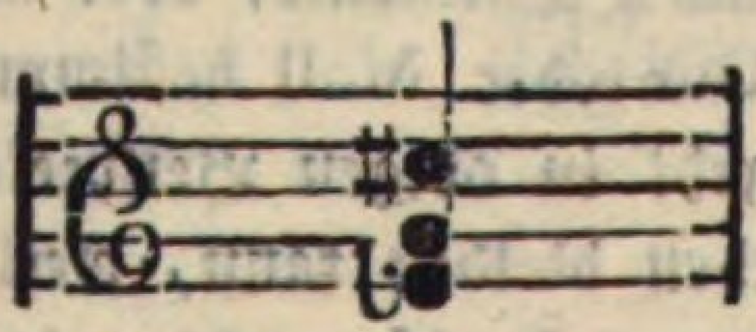
Die mit × bezeichnete Note ist mithin der in dem Beispiele angegebne Ton, der in D moll leitet; da nun aber eine Dominanten Harmonie der Moll Tonart auch in eine Dur Tonart leitet, so könnte auch die Primen Harmonie von G dur darauf folgen.

Im zweiten Falle nämlich in D dur und moll, ist in der Dominanten Harmonie derselben Es nicht enthalten weil sie so heißen

in Dur. in Moll.

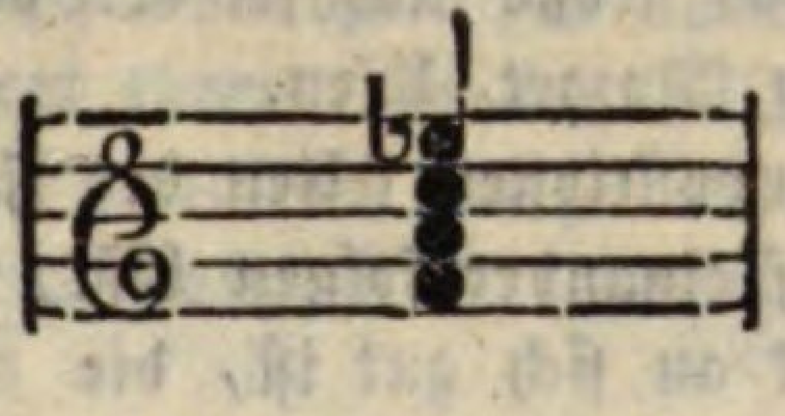


folglich kann sie auch nicht für diejenige Harmonie betrachtet werden, aus welcher die Stimme genommen ist. Aber der Schluß in Dur kann doch geschehen, und geschieht auch hier in diesem Beispiele ganz unerwartet, weil sich die übrigen Stimmen des Accords

 alle nach D dur

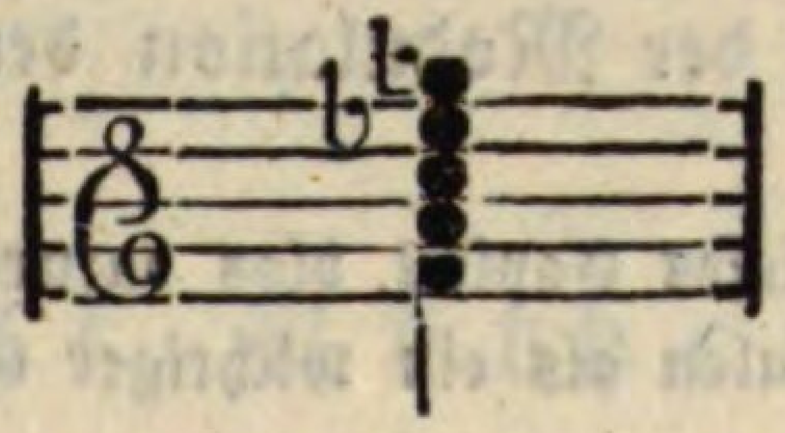
bewegen. Es ist daher ein Trug= oder unerwarteter Schluß von guter Wirkung.

Im dritten Falle, nämlich in B dur, ist in der Dominanten Harmonie Es enthalten, weil die Harmonie so heißt:

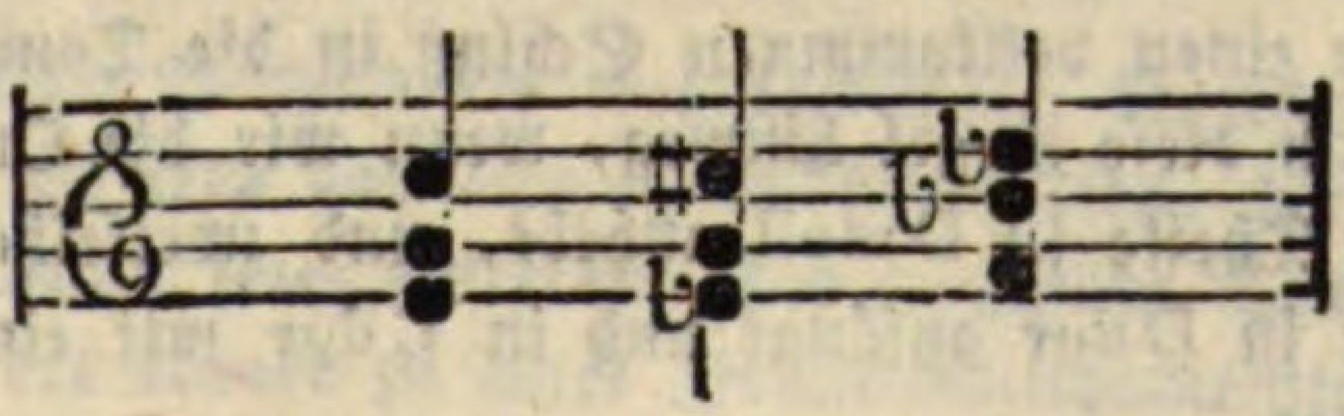


der Ton Es in derselben leitet wieder in D, und zwar in die Primen Harmonie B dur Es steht mithin in der Willkühr des Componisten, in welche Harmonie er gehen will, wie das erste Beispiel beweißt, daß man sowohl in Dur als auch in G moll, G dur, B dur, gehen kann.

Im vierten Falle kann man auch in B moll übergehen, weil der Ton Es, auch in der Dominanten Harmonie derselben enthalten ist, nämlich:



Der Uebergang der Stimmen ist hier anders, weil Cis nicht mehr als Septime von D dur erscheinen kann, die Eigenschaft, sich auswärts zu bewegen, aufhört, und mithin die Ueberraschung nicht so auffallend ist. Das Beispiel würde so heißen:



Ich habe für nöthig erachtet, dies Beispiel anzuführen, weil es mehr Fälle giebt, wo verschiedene Harmonien zusammen treten, und eine überraschend schöne Wirkung machen.

So könnten gar noch viele Fälle angeführt werden, wo man entweder mit einem mal oder doch nur durch Veränderung einer oder zweier Stimmen in die entferntesten Tonarten moduliren kann.

Sobald man also vergleicht, ob die Töne eines niedergeschriebenen Accords auch als Töne des beabsichtigten nachfolgenden Accords liegen bleiben, oder ob sie, ohne eine falsche Quinten und Octavenfolge, melodisch in die Sphäre des neuen Accords bewegt werden können, so kann man das große Räthsel von der musterhaften Stimmenführung in deu Werken des unsterblichen Mozart, lösen.

Da nun überhaupt bei Compositionen selten der Fall eintritt, daß man die heterogensten Accorde unmittelbar auf einander folgen läßt, und die Kunst nicht zur Haupt Sache macht, weil keine Musik an sich gut ist, die nichts weiter als die Construction der General=Baßlehren enthält, so kann ich mit guten Gewißen unter Anrathung eines fleißigen Studiums guter Werke, dieses Kapitel beschließen.

Eilftes Kapitel.

Von der Einrichtung der Modulation der Tonstücke überhaupt.

Ich sehe mich genöthigt, dieses Capitel blos darum in Erwähnung zu bringen, weil es in vielen General Baß Schulen als ein wichtiger Gegenstand, und zwar weitläuftig genug abgehandelt ist.

Im allgemeinen läßt sich hierüber wenig bestimmtes sagen, weil es in dieser Lehre fast keinen Fall giebt, wo man nicht auch einmal das Gegentheil beweisen könnte. Es sind eine Menge Vorschriften vorhanden, wie lange man in der Haupt Tonart verweilen und wenn man in andre ausweichen soll, worunter gewiß die wichtigste mit ist, daß man kein Tonstück ohne einen vollkommnen Schluß in die Tonika oder Prime, endigen könne, und doch fällt auch diese Regel hinweg, wenn wir die Ouvertüre aus Don Juan anführen, die im ersten Theile in D moll anhebt, und zweifelhaft in diesem Theile endigt; im zweiten Theile in D dur anfängt und in C dur mit einem sogenannten unvollkommenen Schluße endigt.

Was würden wohl die Herren Recensenten dazu sagen, wenn ein weniger berühmter Componist oder gar ein Anfänger dieses Wagstück unternommen hätte!

Ferner war es bisher allgemeine Regel, daß ein Tonstück sich gleich Anfangs in der Haupt Tonart ankündigen müße, und doch hat Beethoven seine Simphonie aus C moll so zweifelhaft angefangen, daß man erst im 7ten Tacte den Dreiklang C moll hört. Und so könnten eine Menge Fälle angeführt werden, die zum Beweise dienen würden, daß sich hierüber keine bestimmten Vorschriften geben lassen.

Der verständige Künstler, welcher von jeder Art der Tonstücke, als: der Simphonien, Sonaten, Concerte, Arien, Finalen in Opern, Ouverturen rc. einen richtigen Begriff hat, wird seinem Zwecke gemäß, auch den rechten Ausdruck, die rechte Modulation zu wählen wißen, ohne sich vorschreiben zu lassen, welchen Flug seine Phantasie nehmen soll; und ich kann nichts besseres thun, als den Anfängern der Composition das Studium aller dieser besondern Tonstücke berühmter Künstler anzuempfehlen, denn es herrscht in jedem allerdings ein besonderer Charakter der mit andern nicht gut verwechselt werden kann.

Die Warnung, ein Tonstück oder gar einen einzelnen Gedanken in einfacher Harmonie oder durch alle Tonarten hindurch, ins Unendliche auszudehnen und sich, wie man zu sagen pflegt, darinnen über die Dauer eines gebildeten Gefühls, zu gefallen, kann ich hier nicht unberührt lassen, weil leider! täglich noch solche unästhetische Producte unsre Geduld auf die Probe stellen.

Dritte Abtheilung.

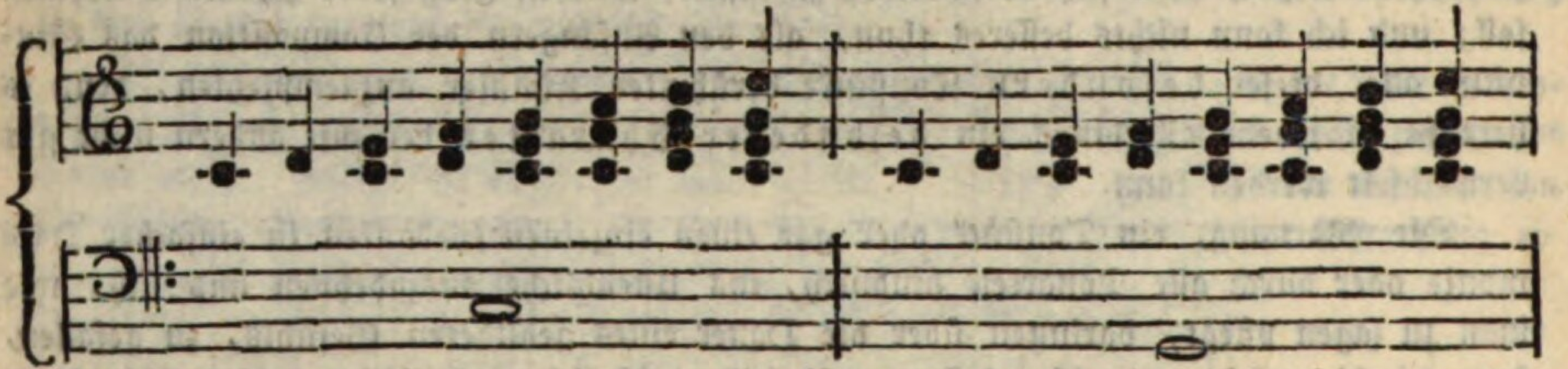
Erstes Kapitel.

Von der Melodie.

Die Melodie ist eine Verbindung mehrerer Töne hintereinander, die sich auf eine bestimmte Tonart und auf eine von den Grundharmonien, die Pag. 10 spezifisch angegeben sind, gründen. Unter zwei hintereinander folgenden Tönen, wovon einer zu einer Primenharmonie, der andere zu einer Dominantenharmonie gehören muß, ist keine Harmonie denkbar. Sobald aber zwei dergleichen hintereinander folgen, so ist eine Melodie entstanden. Dies Gesetz ist auch auf mehrere Töne hintereinander auszudehnen. Eine solche melodische Fortschreitung kann in einfachen Tönen bestehen, die man melodische Fortschreitung nennt, und auch in der Fortschreitung mehrerer Stimmen der aus der Hauptharmonie bestehenden speciellen, nämlich: der Primen und Dominantenharmonie, *)

*) Der Hauptfaden der Melodie besteht in den Harmonie Schritten (Modulation).

die man harmonische Fortschreitung nennt. Diese Melodie, die aus der letzten Fortschreitung entsteht, liegt allen übrigen Stimmen zum Grunde, denn es giebt keinen Accordwechsel wo nicht die zwei Töne, die Prime und die Quinte dazu klingen sollten z. B.



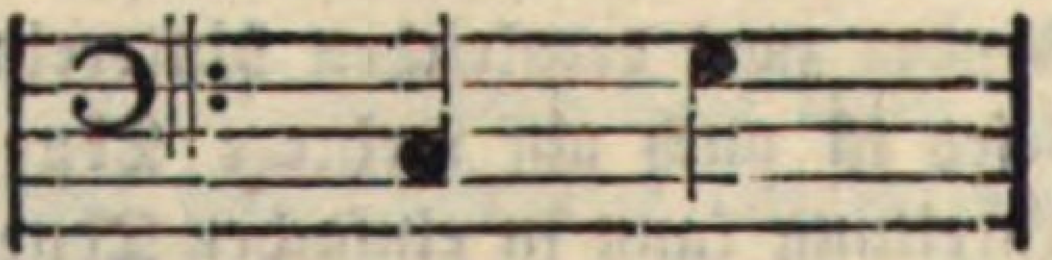
u. s. w. siehe Kapitel von der harmonischen Mehrdeutigkeit eines jeden Intervalls.

Daß die zwei Grundtöne einer Tonart zu allen selbst chromatischen Accorden gehört werden können, kann mit vielen Beispielen aus den Werken berühmter Componisten bewiesen werden.

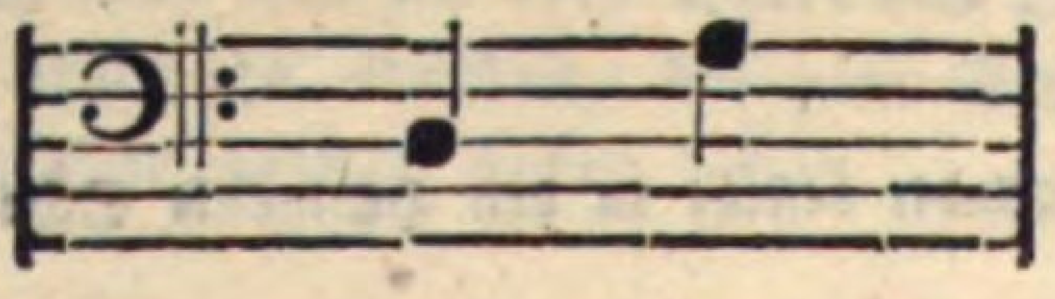
Sie werden daher am schicklichsten den Instrumenten zugeschrieben, die den tiefsten Baß haben, oftmals aber auch den hohen Blasinstrumenten, wenn sie diese Töne lange aushalten sollen, wie es in Mozarts Zauberflöte im Finale: Zum Ziele führt dich diese Bahn u. s. w. der Fall ist.

Diese beiden Töne können also, als die erste Hauptmelodie betrachtet werden, ob sie schon größtentheils im Baß liegt. Daß die Quinte oder Dominante davon die Schattenseite, nähmlich die Dominantenharmonie mit ihren Accorden; die Prime aber die Lichtseite, die Primenharmonie mit ihren Accorden regiert, ist schon auf das Gefühl begründet, und darf also hier nur noch in Erinnerung gebracht werden.

Jede Melodie, ist auf den Grund der Harmonie der strengen Regel unterworfen, daß zwei Quinten nicht aufeinander folgen dürfen, es mag stufen oder sprungweise geschehen z. B. wenn die Töne der Grundmelodie oder auch einer andern gewesen sind

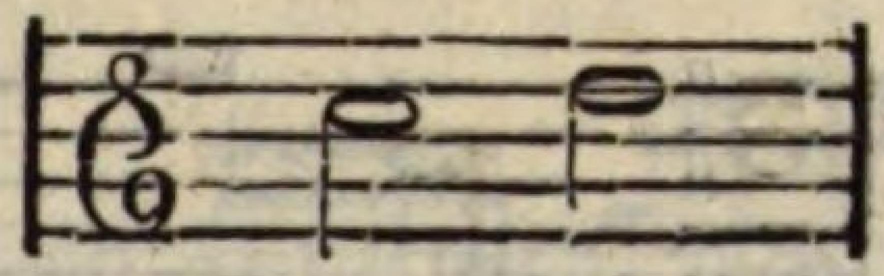


so dürfen nicht diese Töne darauf folgen

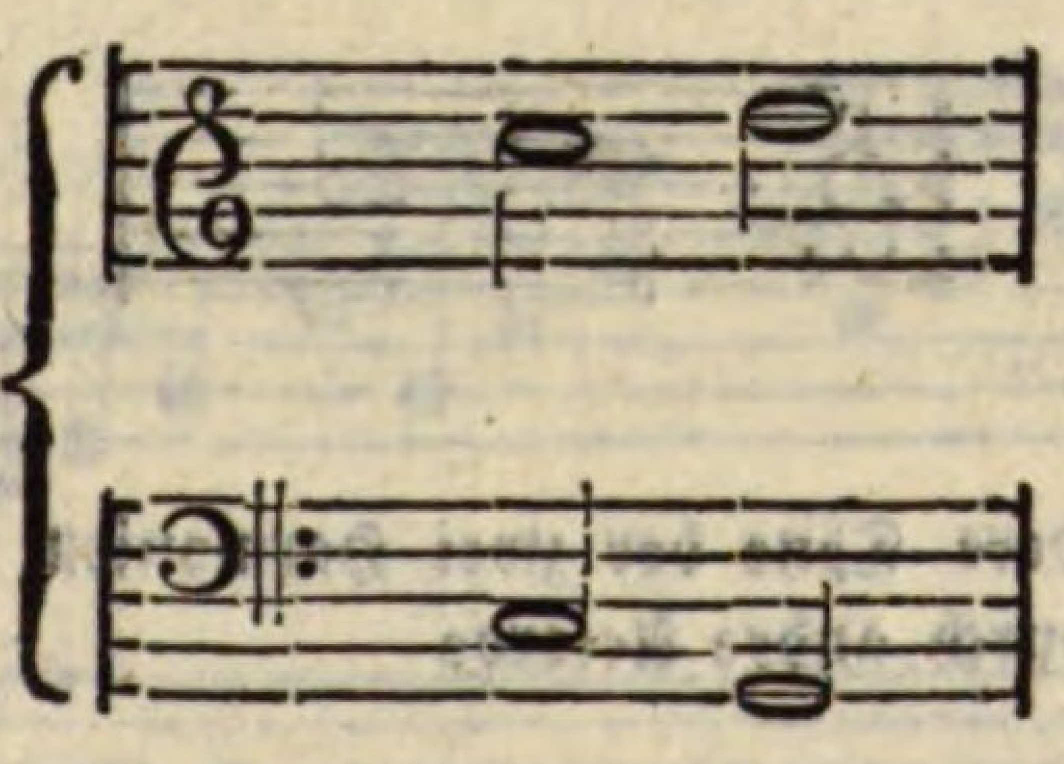


Es wechseln daher mit diesen Tönen die andern aus der Primen und Dominantenharmonie ab. Bevor wir aber ein Beispiel davon anführen, so ist es nöthig, von den ersten zwei Tönen, die eine Melodie bilden ein Beispiel anzuführen:

Melodische Fortschreitung.

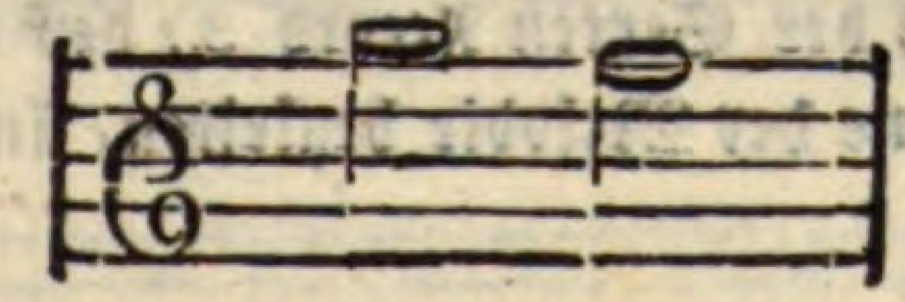


Die erste harmonische Fortschreitung dazu geschieht durch die erwähnten Grundtöne beider Harmonien, die Prime und die Quinte.

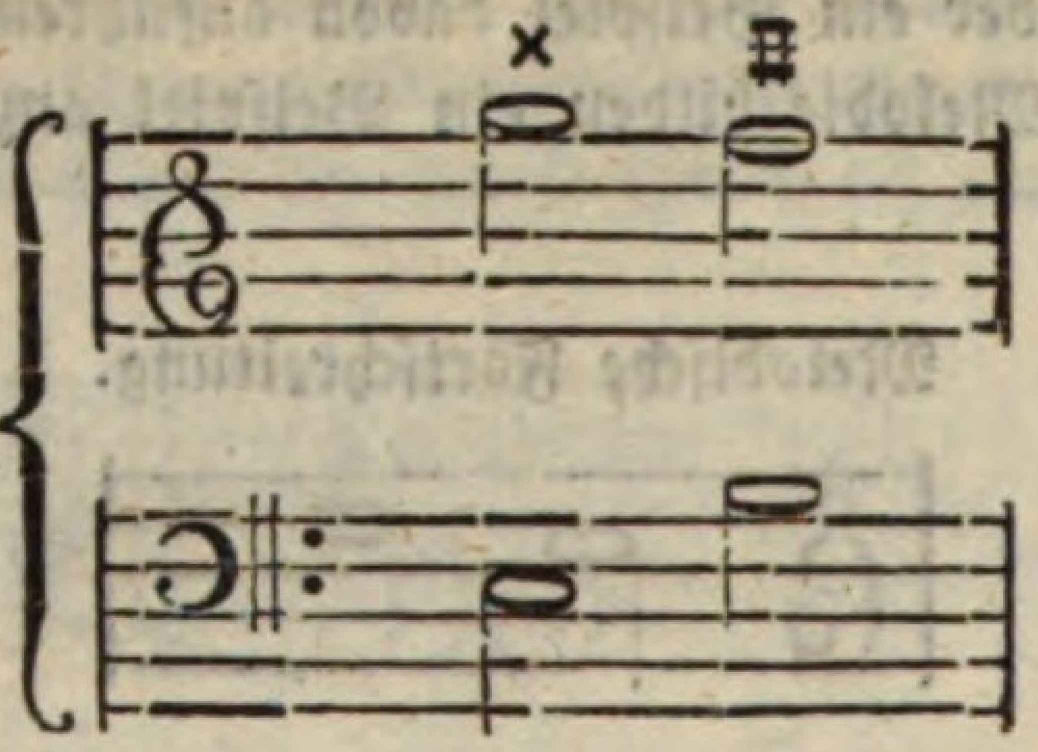


Die Harmonische Fortschreitung ist im Grunde ebenfalls weiter nichts, als eine melodische, denn wie viele Beispiele giebt es nicht, wo die Hauptmelodie im Basse liegt.

Wir wollen nun die harmonische Melodie, die bisher den Namen Modulation geführt hat, weiter verfolgen. Nimmt man nun zu einer andern Melodie zwei andre Töne und zwar wieder einen aus der Primenharmonie und einen aus der Dominantenharmonie, so bilden diese zwei Töne wieder eine Gegenmelodie

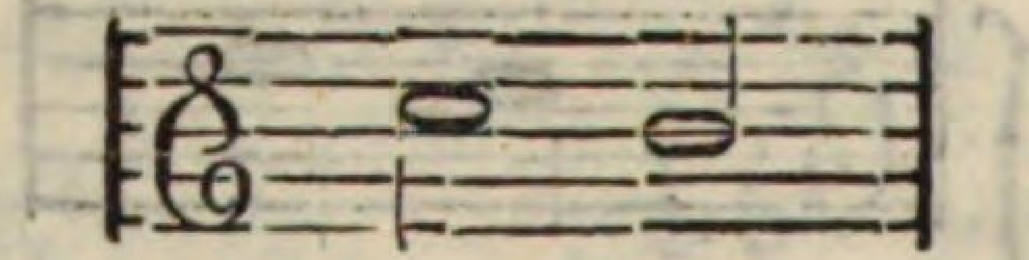


die wieder mit zwei Tönen aus diesen Harmonien begleitet werden kann z. B.

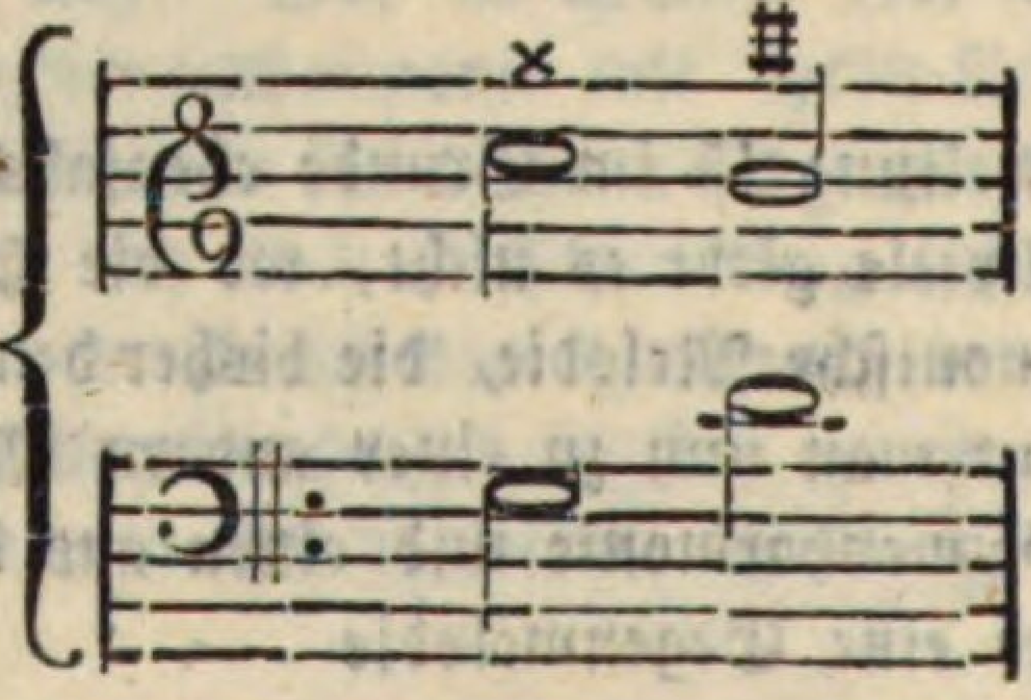


Die letzte Melodie schattirt die erstere dadurch, daß ihre Töne durch die Begleitung in zwei andere Accorde der Primen und Dominantenharmonie verwandelt werden.

Fährt man wieder mit zwei andern Tönen der erwähnten Harmonien fort z. B.



und giebt ihnen wieder andere Töne der zwei Harmonien zur Begleitung, so entsteht wieder ein andres Colorit durch andre Accorde

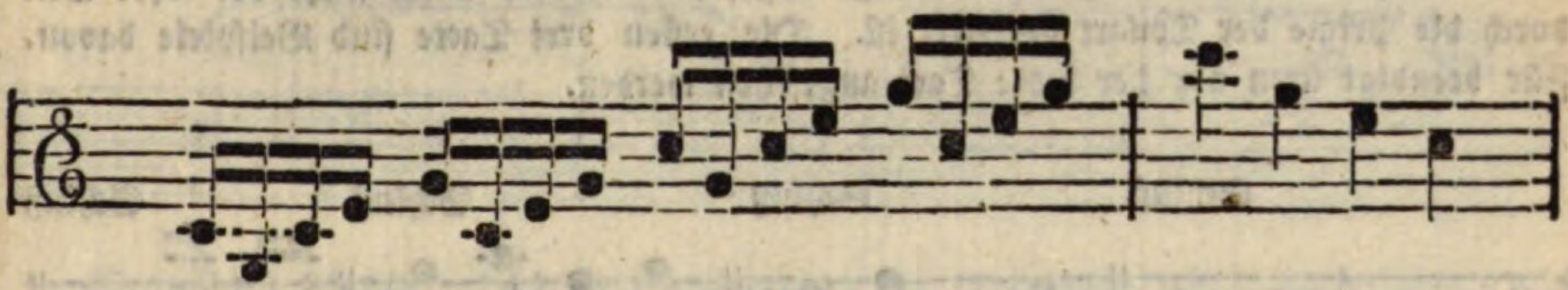


Durch die Töne, welche die ersten jeder dieser Melodien *) begleiten sind die Accorde entstanden, 1) der Dreiklang 2) der Sexten Accord 3) der Sext Quarten Accord. Durch die Töne, welche die zweiten Töne der Melodie begleiten, sind die Accorde entstanden 1) der Drei-

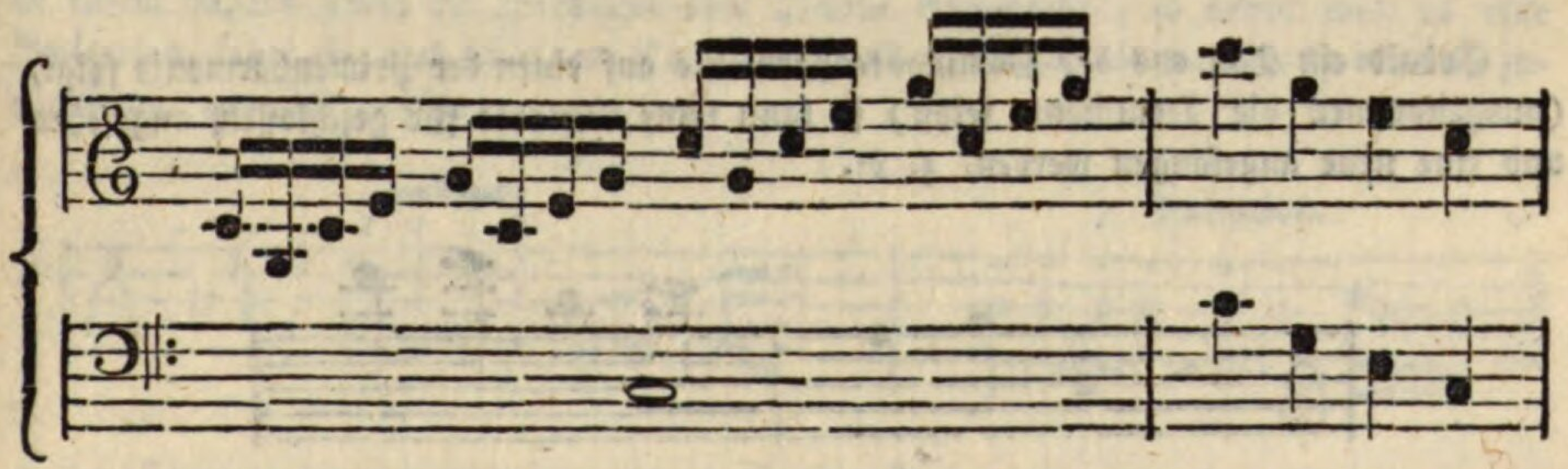
*) Die ersten Töne der Melodien sind mit × und die zweiten mit ♯ bezeichnet.

Dreiklang aus G dur, oder zur Dominanten Harmonie gehörig 2) der Dreiklang auf der Septime der Tonart, aber zur Dominantenharmonie gehörig, der Sext Quarten Accord aus G dur zur Dominantenharmonie gehörig, siehe Tabelle aller Accorde Pag. 12. ꝛc.

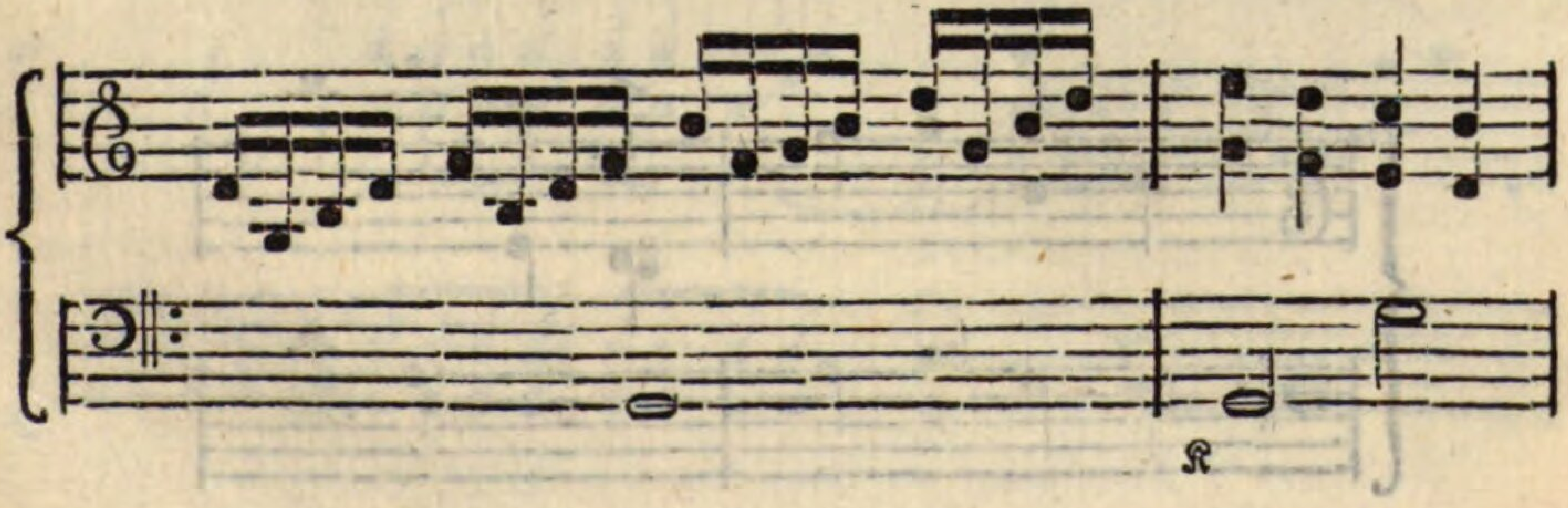
Wenn mehrere Töne aus der Primenharmonie oder Dominantenharmonie hintereinander gehört werden, entweder ohne Begleitung z. B.



so kann man sie keine Melodie nennen; auch nicht, wenn nur ein Ton aus der Harmonie sie begleitet, als:

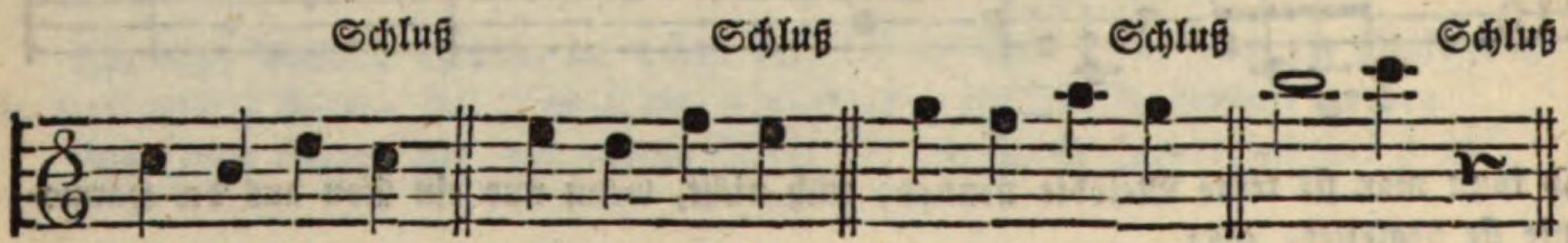


So lang diese Strophe ist, so ist sie in Hinsicht auf melodische Natur doch nur ein Ton, wenn aber der Gegensatz hinzu kommt als:

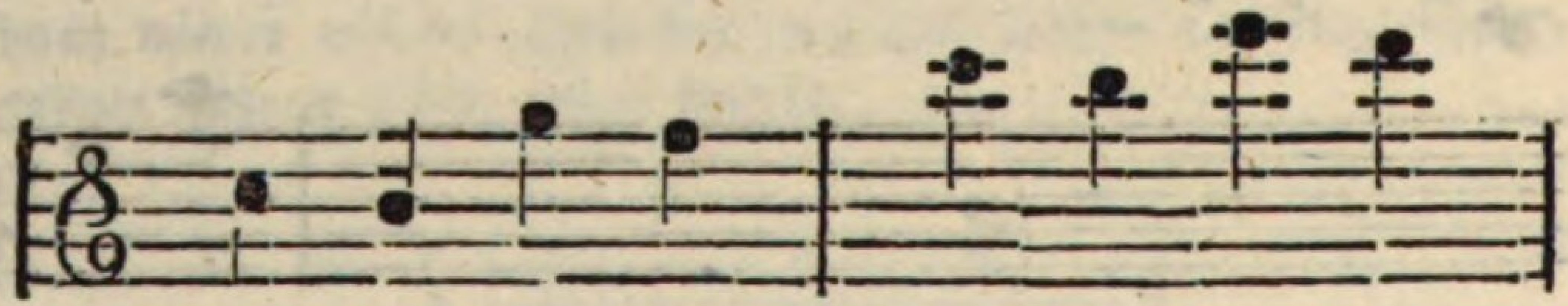


obschon diese Strophe auch nur als ein Ton betrachtet werden kann, so ist beides zusammen eine Melodie von zwei Tönen in vergrößerten Maaßstabe. Es giebt nun zwar ganze Stücke, die in Hinsicht der Melodie und der Begleitung weiter aus keinen andern Tönen, als aus denen der Primen und Dominantenharmonie bestehn, weswegen sie aber auch nicht immer auf Schönheit und Interesse Anspruch machen können.

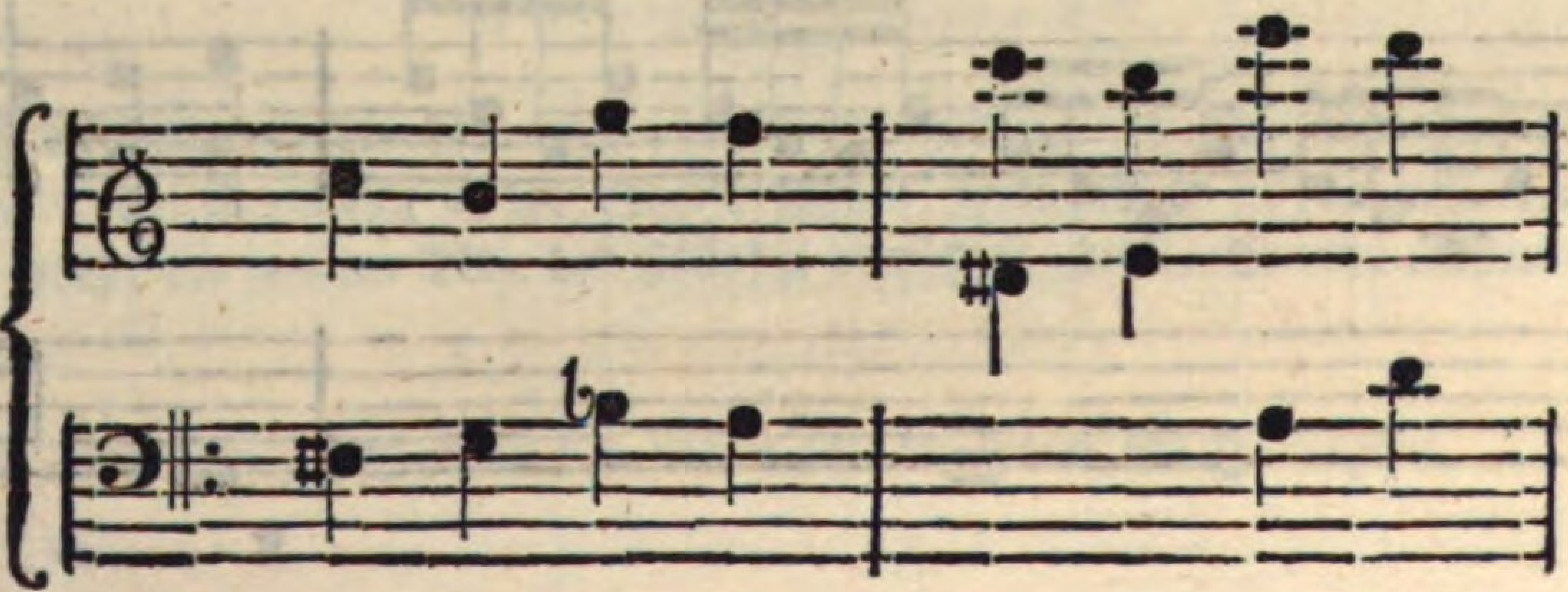
Eine Periode kann nicht für beendigt angesehen werden, wenn nicht der letzte Ton durch die Prime der Tonart begleitet ist. Die ersten drei Tacte sind Beispiele davon. Für beendigt kann nur der letzte Tact angesehen werden.



Sobald ein Ton aus der Dominantenharmonie auf einen der Primenharmonie folgt, (ausgenommen die Dominante selbst) so kann keine Melodie für geschlossen angesehen und eine neue angefangen werden, z. B.

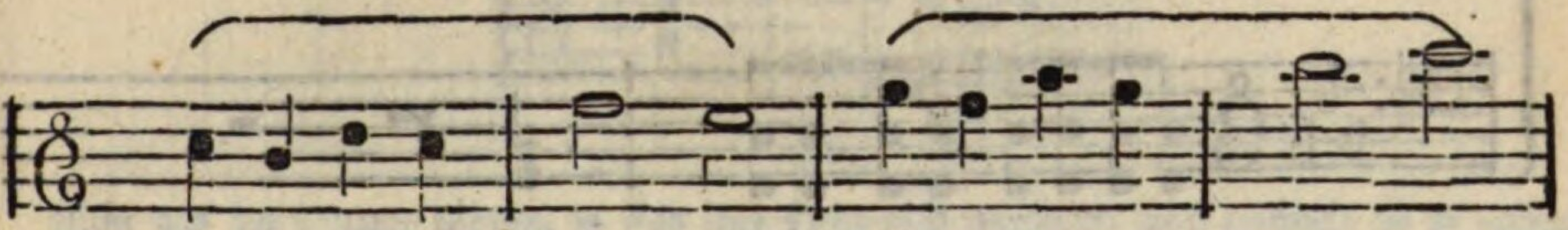


Wenn man aber die Töne aus der Dominantenharmonie durch andere begleitende Töne einer fremden Primenharmonie umwandelt, was Modulation genannt wird, so entstehen Schlüsse z. B.



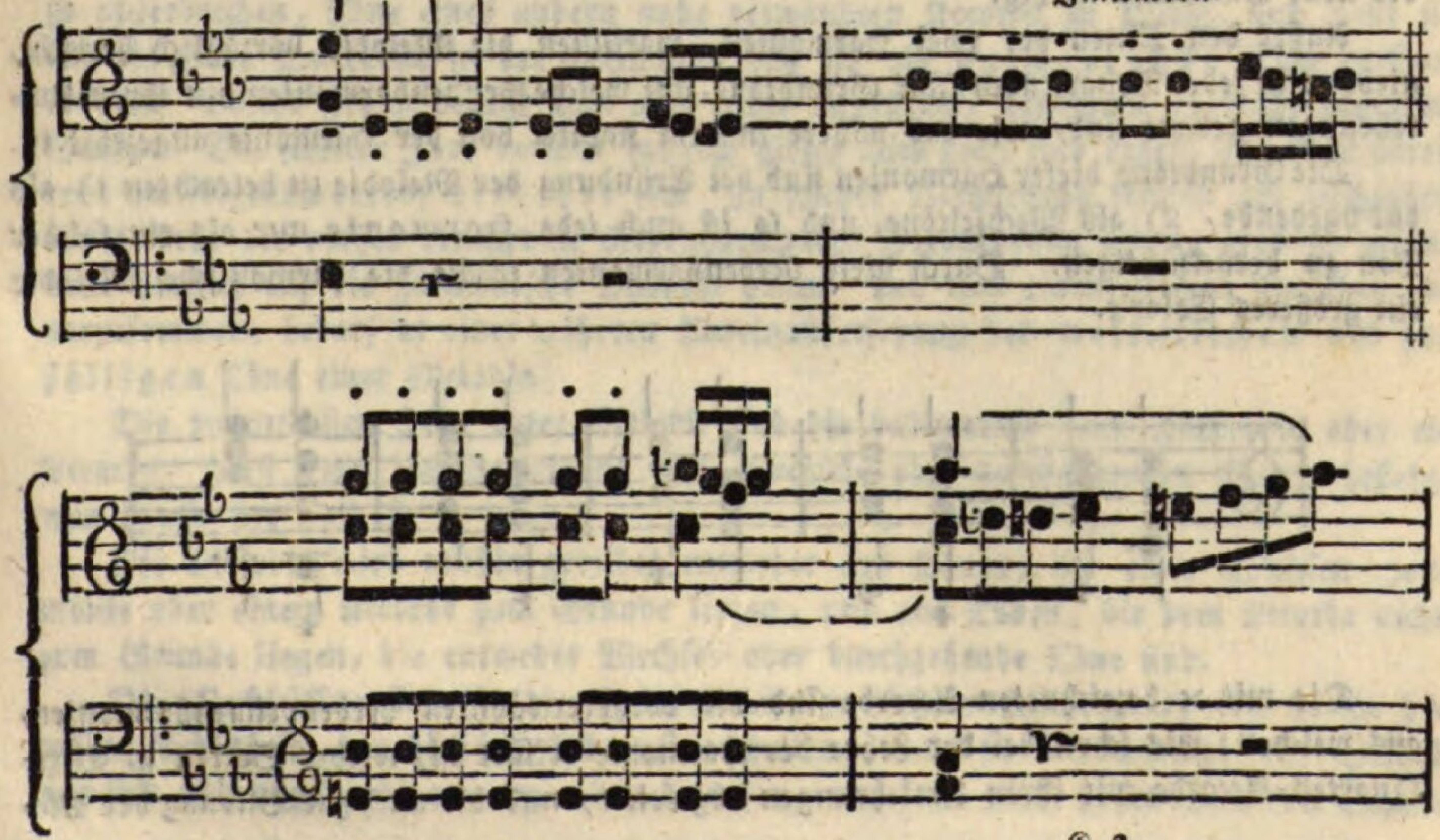
Wenn der Schluß einer Melodie geschehen ist, und man hebt in der nämlichen Harmonie eine neue an; wenn auch mit Veränderung der Accorde, so kann sie in metrischer Hinsicht für keine neue angesehen werden, sondern immer nur für eine Fortsetzung, selbst wenn der Rhythmus verändert wird, wie:

1ster Abschnitt. 2ter Abschnitt.

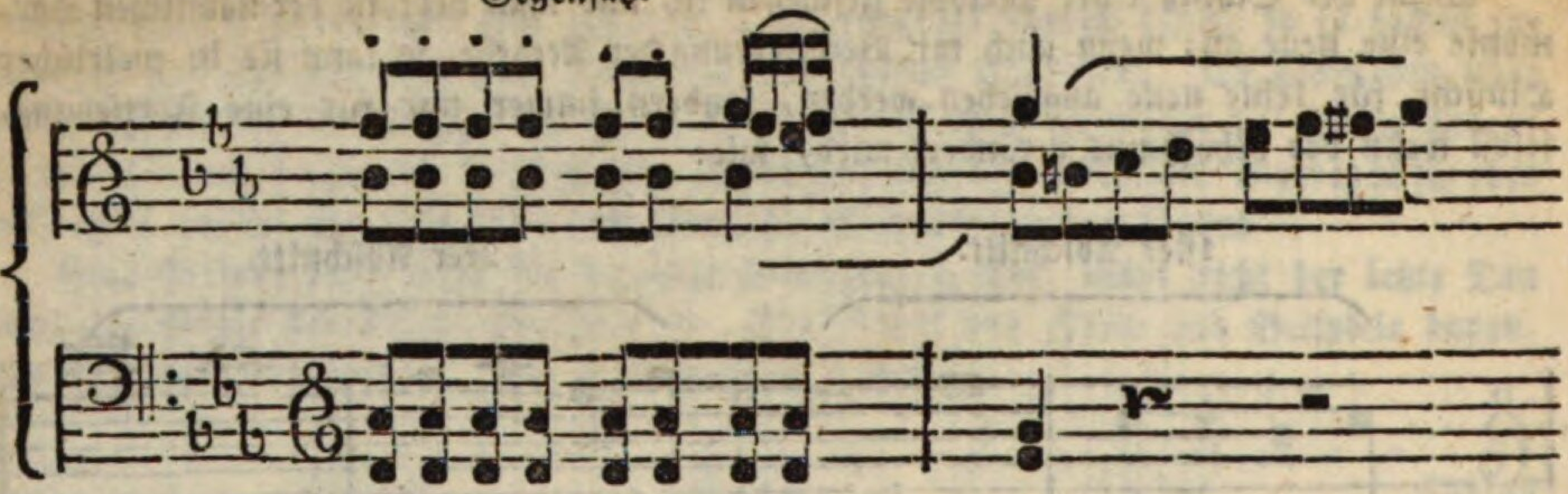


Wenn diese Melodie gleich zwei Ruhepunkte oder Abschnitte, durch die Veränderung der rhythmischen Formen erhält, so ist sie doch nur für e i n e anzusehen, und es kann nach dem ersten Abschnitte keine neue angefangen werden. So oft eine rhythmische Form in einem andern Tone der Harmonie oder Octave wiederkehrt, so nennt man es eine Imitation, kehrt sie aber in einem Tone einer andern Harmonie wieder, so wird sie zugleich mit zum Gegensatze.

Imitation.



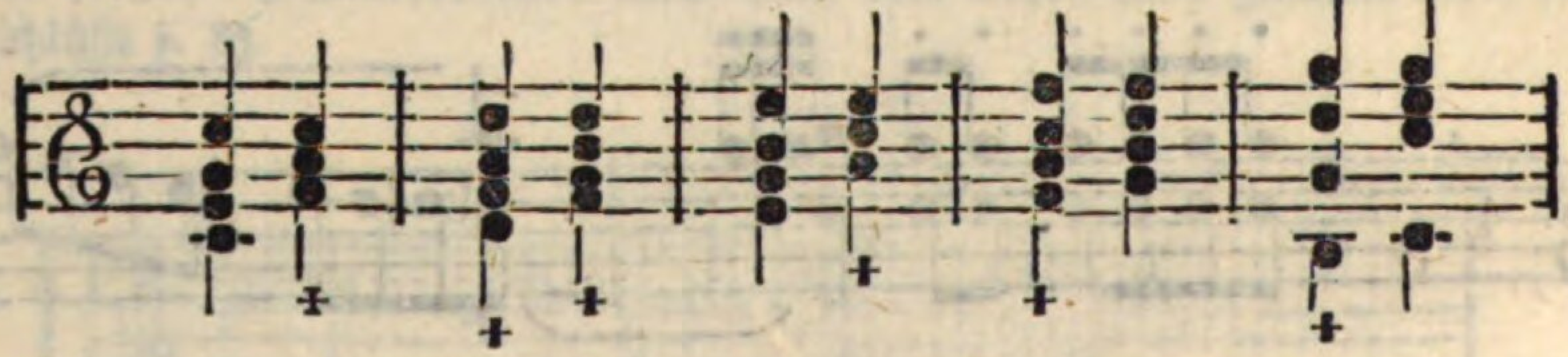
Gegensatz.



Die Haupttöne einer Tonart, die der Hauptmelodie und mithin auch den ihr untergeordneten zum Grunde liegen, sind 1) die aus den Primenharmonien, 2) aus den Dominantenharmonien. Beiderlei werden auch von den Tönen der Harmonie, wozu sie gehören, harmonisch begleitet und zwar mit Rücksicht auf die aus der Erfahrung bekannten Accorde. Wenn aber ein Ton aus einer dieser Harmonien mit einem aus einer fremden Harmonie begleitet wird, so tritt der Arcord sogleich aus der Tonart, und macht wegen der melodischen und harmonischen Fortschreitung besondere Rücksicht auf die neue Harmonie nöthig.

Außer den Tönen der zwei Harmonien, worinnen die Melodie vorzüglich herrscht, giebt es in jeder Tonart noch fünf Grundtöne, auf welche Primenharmonien mit ihren Umkehrungen gebaut sind, wie das nähere in dem Kapitel von der Harmonie angezeigt ist.

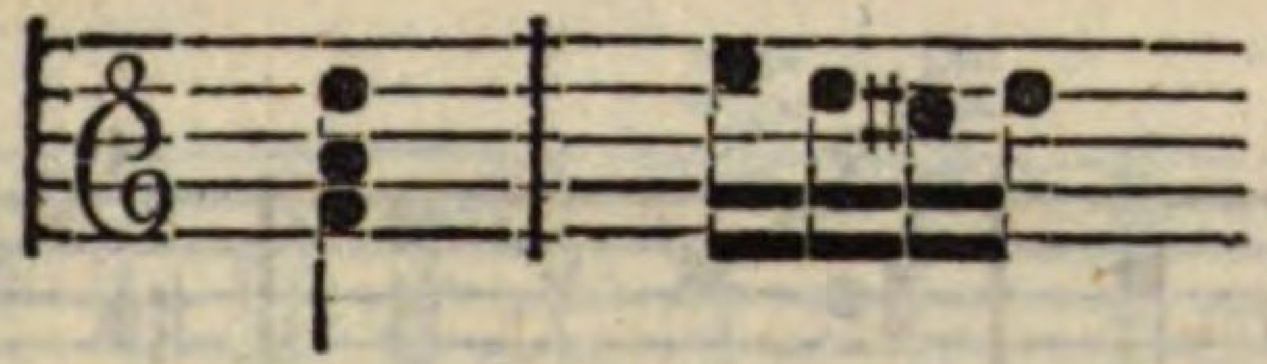
Die Grundtöne dieser Harmonien sind bei Erfindung der Melodie zu betrachten 1) als durchgehende, 2) als Wechseltöne, und so ist auch jede Harmonie nur als ein solcher Ton zu berücksichtigen. Durch diese Nebenharmonien erhält die harmonische Melodie ein größeres Colorit.



Die mit × bezeichneten Accorde sind die vorhererwähnten Nebenprimenharmonien, aus welchen; wie schon bei der Lehre der Harmonie erklärt ist, wieder Sexten u. Sext-Quarten-Accorde mit ihren Umkehrungen abgeleitet, und die auch zur Bildung der Me-

lodie mit angewendet werden. Da alle diese Accorde; wenn einige gleich melodisch zergliedert, die leitereignen Töne der Tonart, in welche sie ursprünglich gehören zum Grunde haben, z. B. der dritte Accord des vorstehenden Beispiels,

melodisch zergliedert.



nicht aus der Tonart führen, so sind ihre Töne doch natürlich auch geschickt sie zu Zusammensetzung solcher Melodien zu gebrauchen, die mit den ersten abwechseln und wodurch ein größerer Reichthum entsteht.

Wenn die wesentlichen Töne einer Tonart nunmehr angegeben sind, die als Haupttöne der Melodie und der Begleitung (Harmonie) angenommen werden müssen, so ist noch ein Umstand besonders einzuschärfen, der gewöhnlich Veranlassung zu Irthümern und zur Undeutlichkeit vieler Musickstücke gegeben hat, und noch giebt. Es ist folgender:

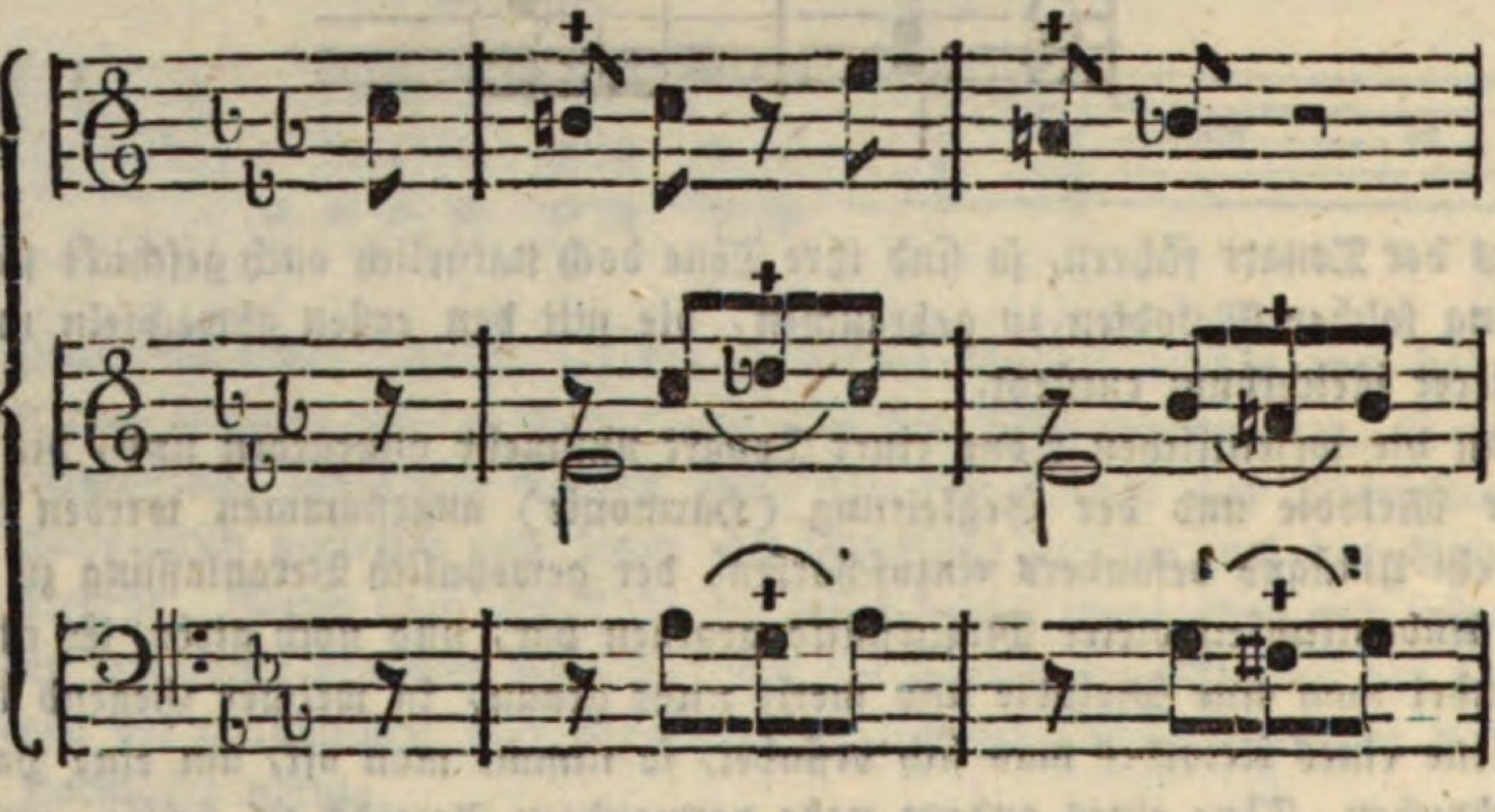
Erfindet man eine Melodie und merkt nicht genau, in welcher Gegend der wesentlichen Töne eines Accordes man sich befindet, so nimmt man oft, um eine Passage nicht zu unterbrechen, Töne eines andern nahe verwandten Accords zu Hülfe, und stellt sie auf die guten Tacttheile in der Meinung, daß sie als durchgehende Töne passiren können. Solche Fehler begeht man aber nicht ungestraft, besonders in mehrstimmigen Sachen. Die schönste Idee verliert dadurch gleich alles Licht und Leben, und nicht selten tritt die folgende darauf verkehrt ein. Zu solcher Verwirrung können am leichtesten die Accorde der vorher erwähnten Nebenharmonien Veranlassung geben, weil sie besondern Einfluß auf die harmonische Melodie haben. Um nun einem solchen Versehen zuvorzukommen, bedarf es einer näheren Auseinandersetzung der wesentlichen und zufälligen Töne einer Melodie.

Die wesentlichen Töne einer Melodie sind die bestimmten einer Harmonie oder eines Accords, selbst wenn die Begleitung aus Wechsel- oder durchgehenden Tönen besteht, was häufig der Fall ist.

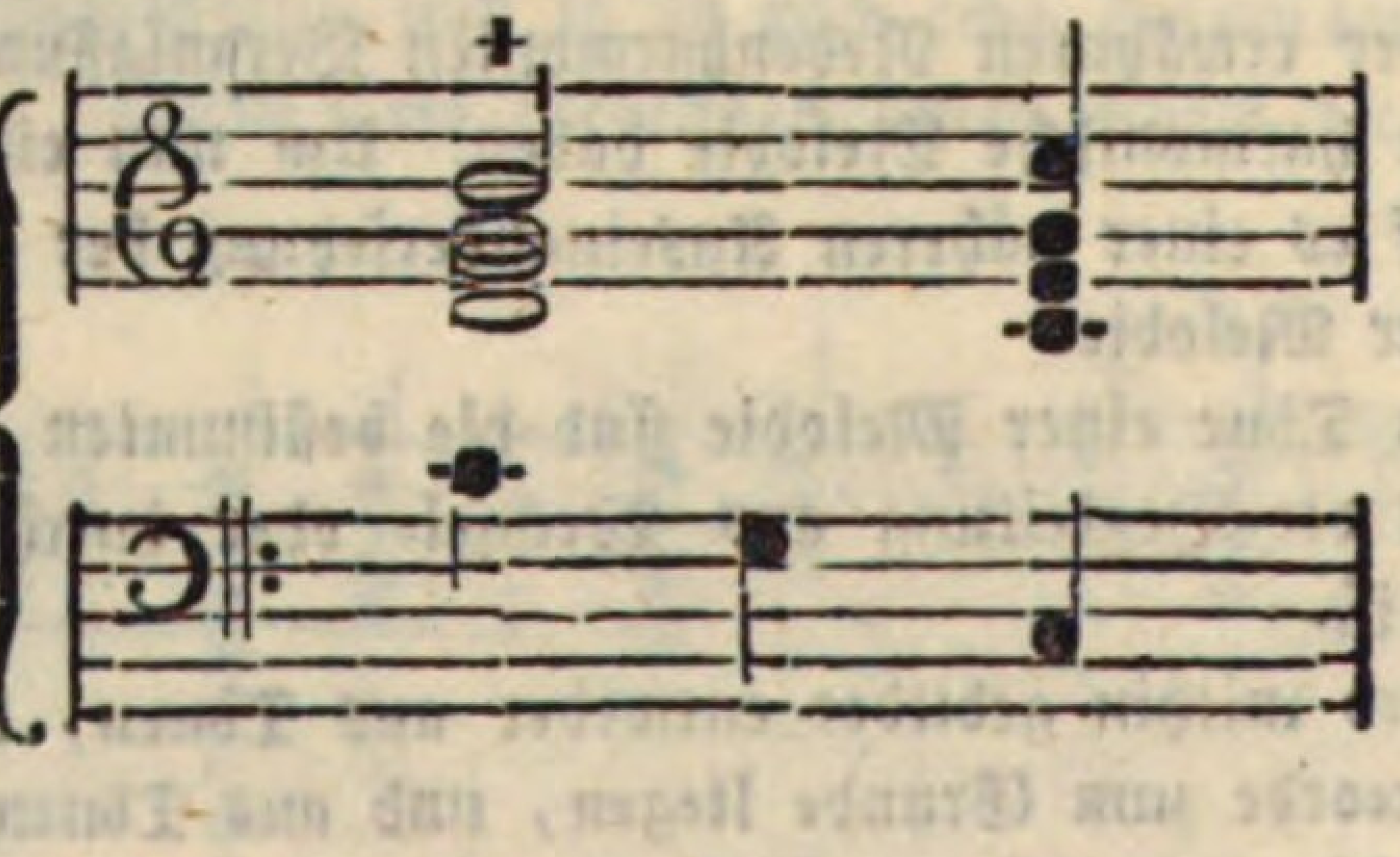
Die Melodie wird mithin gebildet entweder aus Tönen, die einer gewissen Harmonie oder einem Accorde zum Grunde liegen, und aus Tönen, die dem Accorde nicht zum Grunde liegen, die entweder Wechsel- oder durchgehende Töne sind.

Die Wechseltöne sind für die Melodie von der höchsten Wichtigkeit, weil sie ihr die wahre Schönheit, den höchsten Schmuck ertheilen, wenn sie mit Einsicht und Gefühl gewählt und angebracht werden. Sie betreffen, wenn sie einen hohen Grad von Schön-

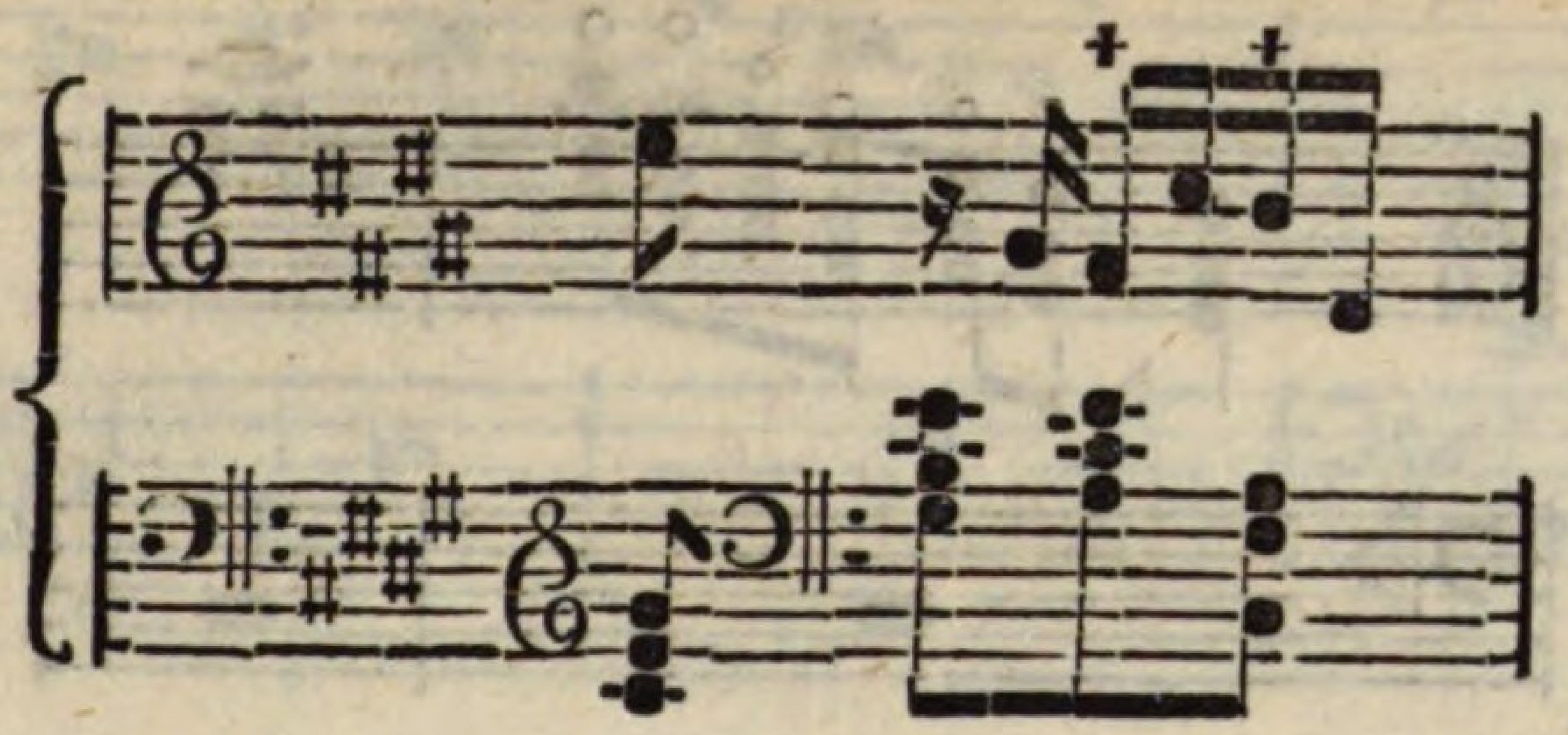
heit erregen sollen, oft nicht nur eine Stimme, sondern mehrere, ja ganze Accorde, denn sie verbreiten sich von den kleinsten Theilen der Melodie bis zur Primen- und Dominantenharmonie. Ob ihrer zwar schon einmal an einem andern Orte gedacht worden ist, so folgt doch ein kleines Beispiel, wo sie durch alle Stimmen mit einen Kreuz bezeichnet sind.



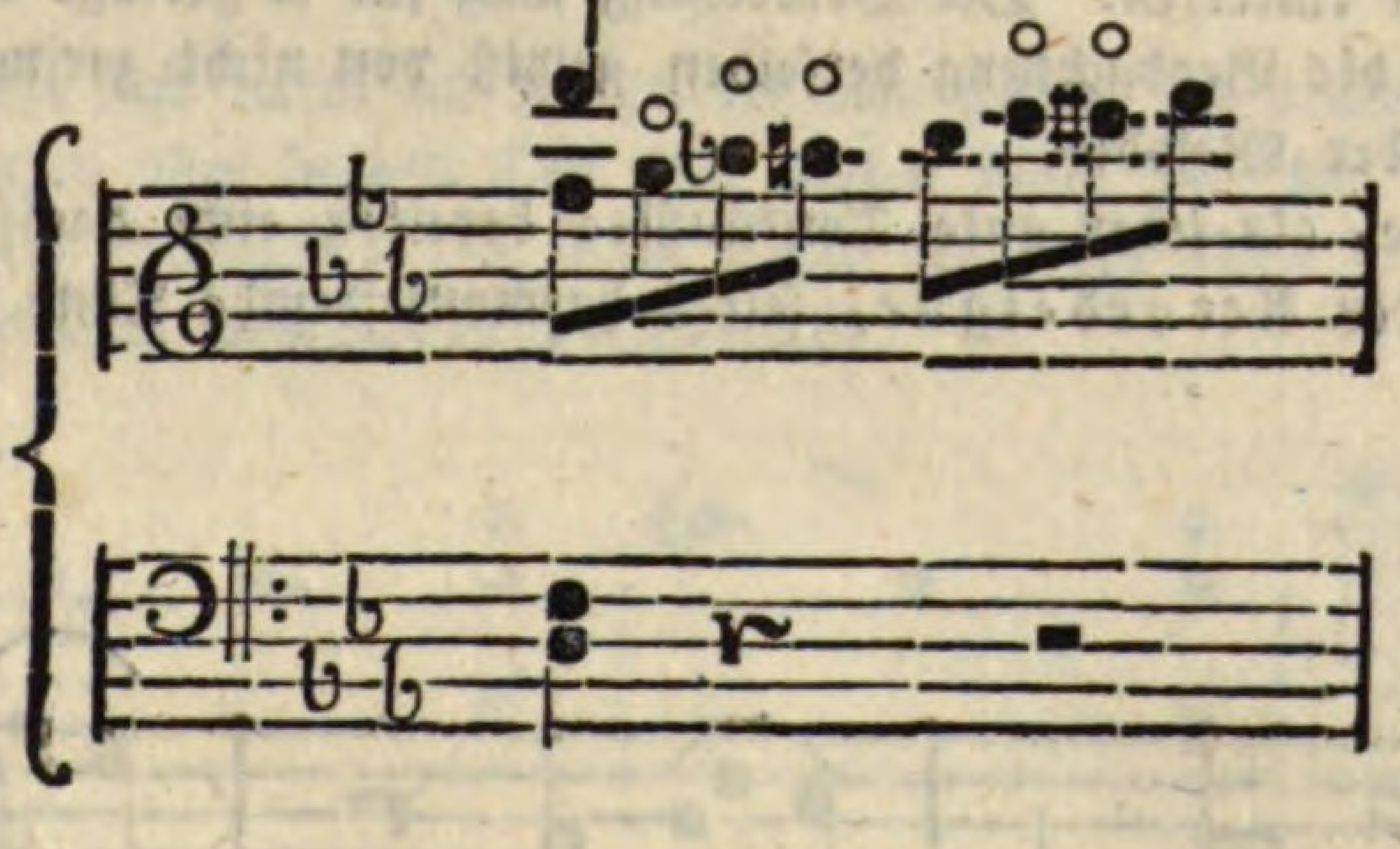
Ein Wechsel-Accord ist der folgende mit × bezeichnet:



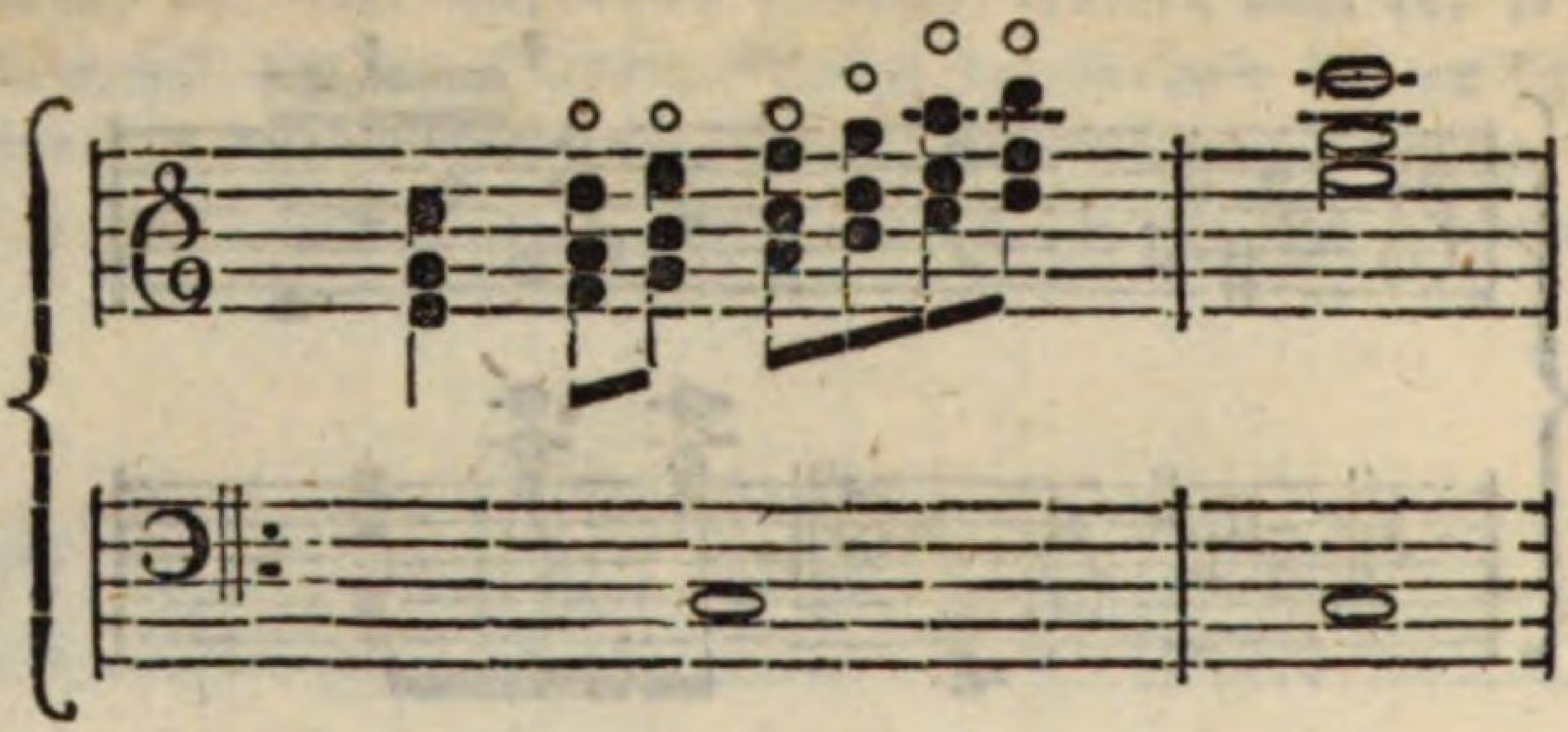
Die Wechseltöne gehören entweder Accorden aus der Tonart, oder ganz fremden an, wie aus obigen Beispiele zu ersehen ist. Größtentheils werden sie den harmonieeignen Tönen um einen halben Ton vorgesetzt, oftmals auch sprungweise wie:



Die zweite Klasse der zu Ausbildung der Melodie gehörenden Töne sind die durchgehenden. Sie sind von der nämlichen Wichtigkeit, wenn die Melodie eine richtige Schattirung erhalten soll. Sie bestehen aus den Tönen, nicht des nämlichen Accords der vorliegt, aber der Tonart in welche der Accord gehört. Sie kommen auch häufig chromatisch vor, z. B. in nachstehenden Fall, wo sie durch o bemerkt sind.



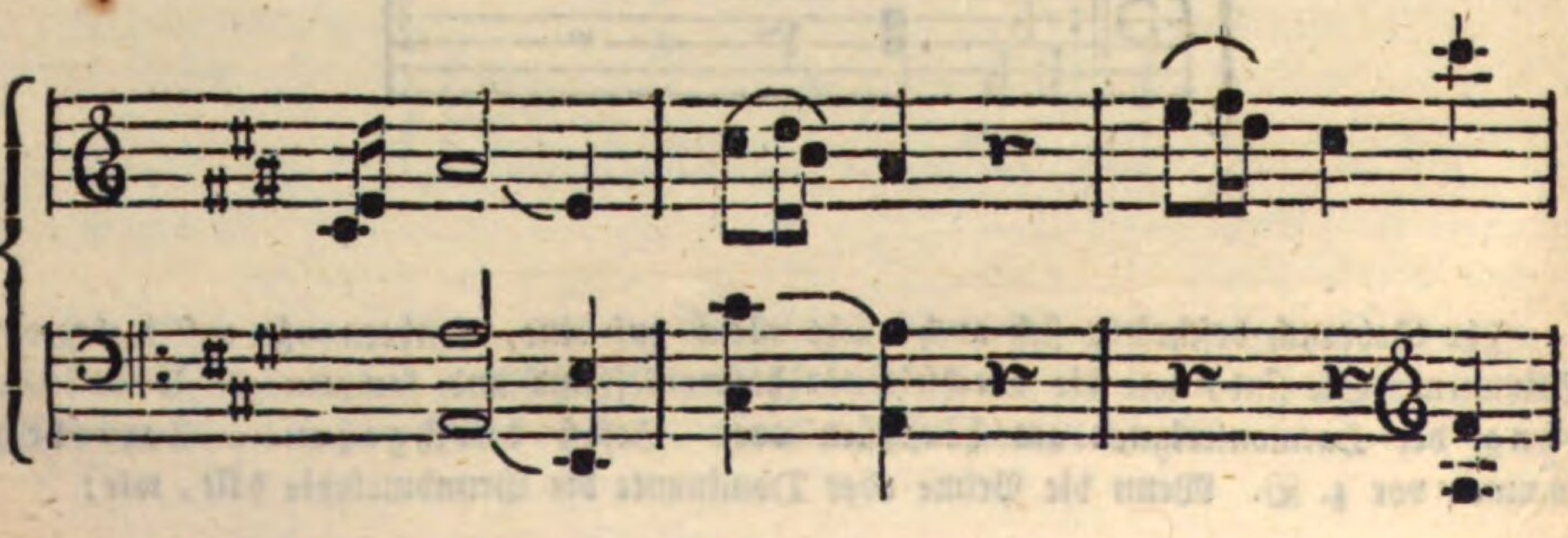
Ihr Gebrauch beschränkt sich auch nicht allein auf eine, sondern oft auf mehrere Stimmen. Sie sind, wie die Wechseltöne, harmoniefremd und kommen zur Verbindung der Harmonieeignen am häufigsten vor. Selbst durchgehende Accorde kommen vor z. B. Wenn die Prime oder Dominante die Grundmelodie hält, wie:

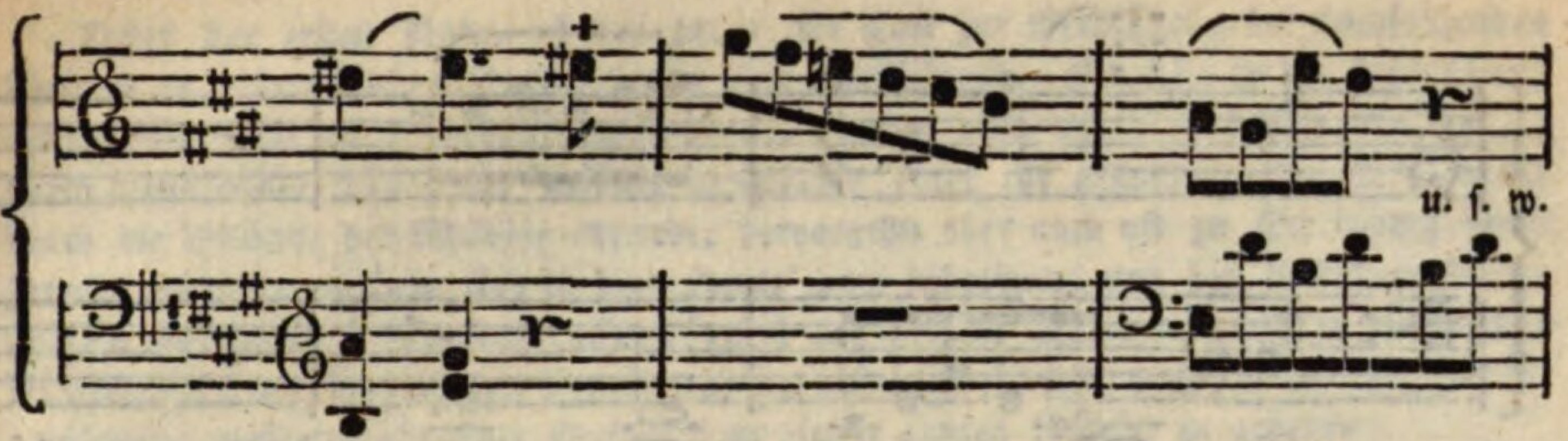


Obschon auch dieser Klasse melodischer Töne anderwärts gedacht worden ist, so habe ich doch für nöthig geachtet, ihrer noch einmal hier am rechten Orte zu erwähnen.

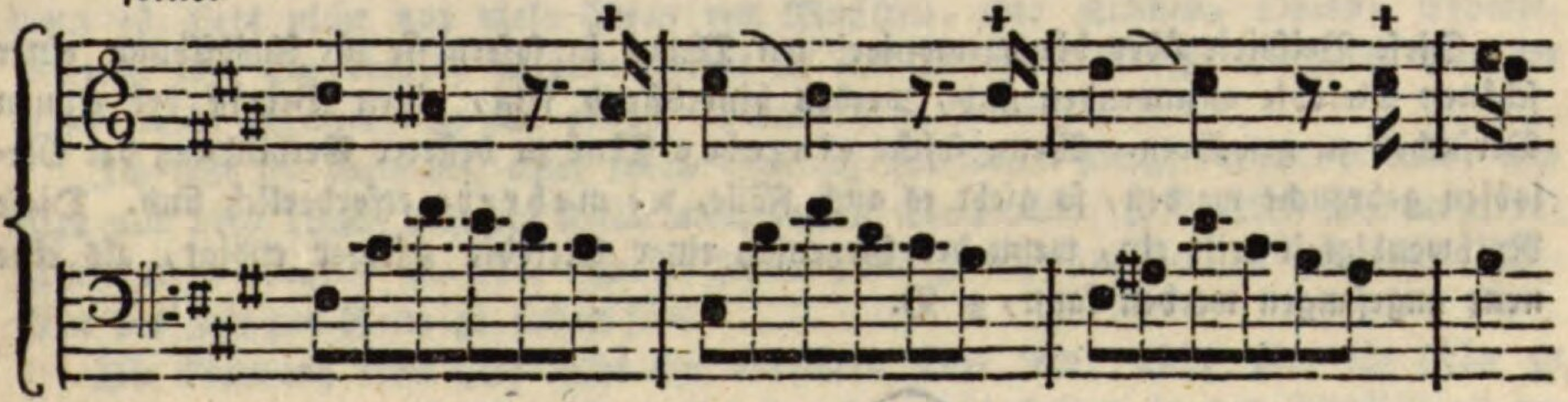
Ich muß endlich zu der Lehre von dem Gebrauche der Töne zu Bildung der Melodieen noch einmal auf die harmonieeignen zurückkommen, wie sie zu Anknüpfung der andern melodischen Töne zweckmäßig benutzt werden. Mozart, Gluck, Spontini u. s. w. haben ihren Melodien immer durch Beobachtung der Art und Weise, die ich hier deutlich zu machen bemüht bin, einen größeren Zusammenhang und Reitz gegeben, den man bei dem größten Theile andrer Werke vergeblich sucht, wo die Melodien so unvorbereitet und abgerissen eintreten. Die Bemerkung mag für so geringe angesehen werden, als man will, so ist die Beobachtung derselben gewiß von nicht geringem Einfluß auf die vollendete Natur der Melodie.

Sowohl erwähnte, als jeder gute Tonkünstler bereiten eine nachfolgende Melodie durch Harmonie oder Accordeigne, selten harmoniefremde Töne im Niederschlage vor, z. B.

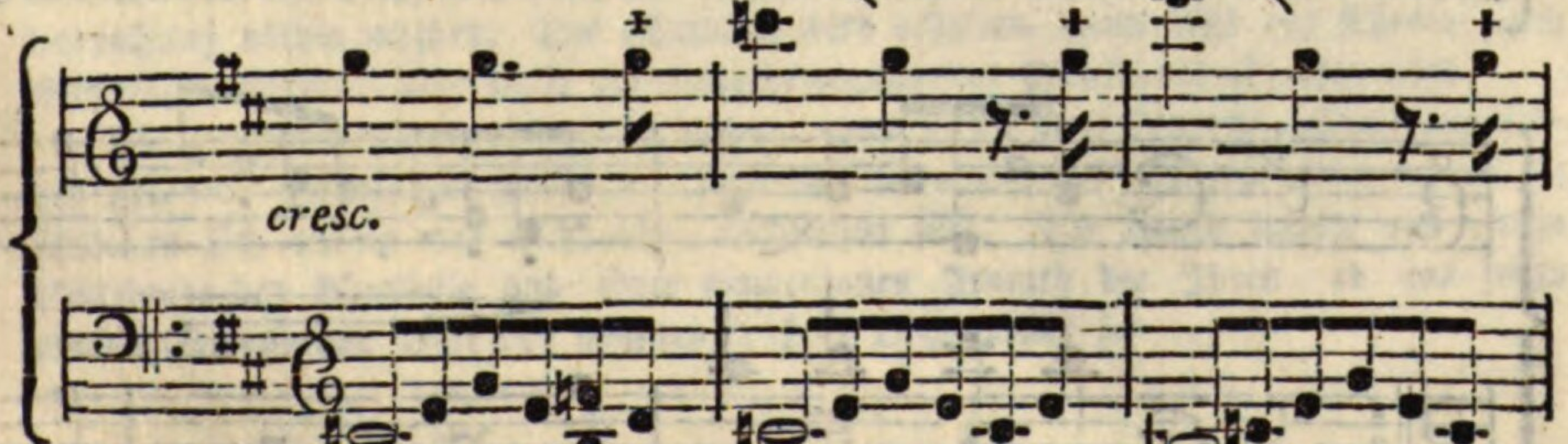


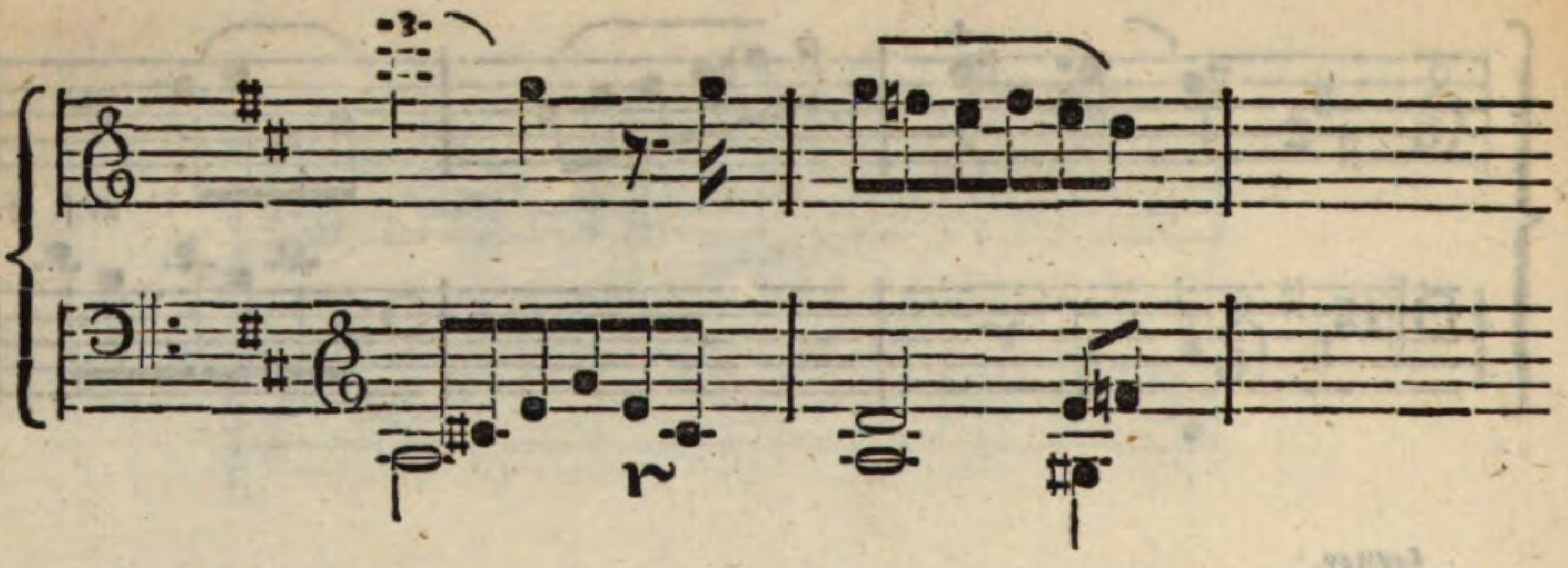


ferner

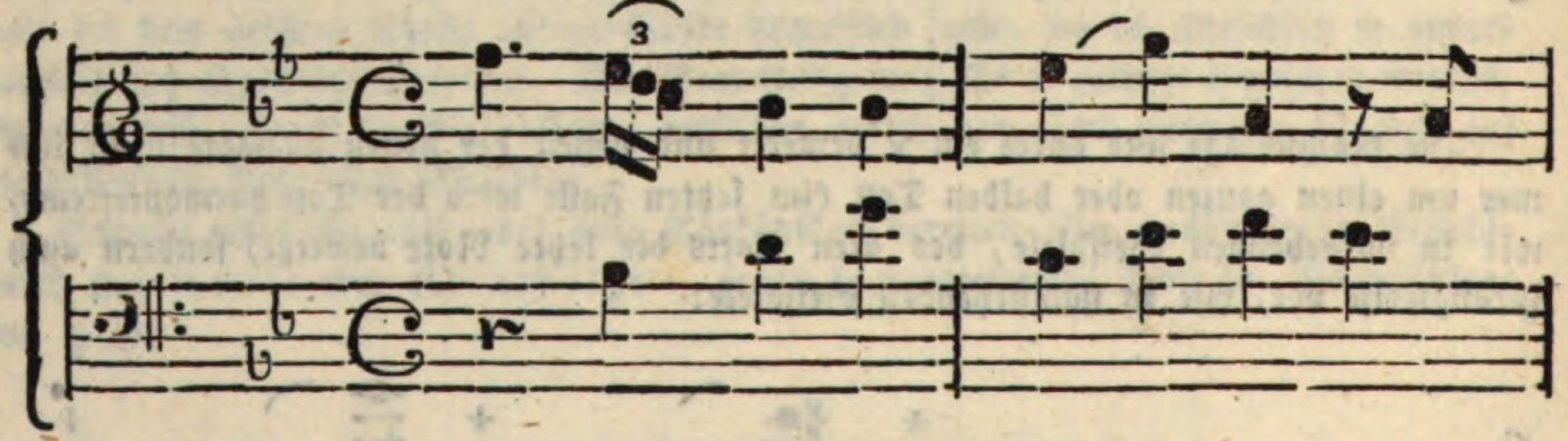


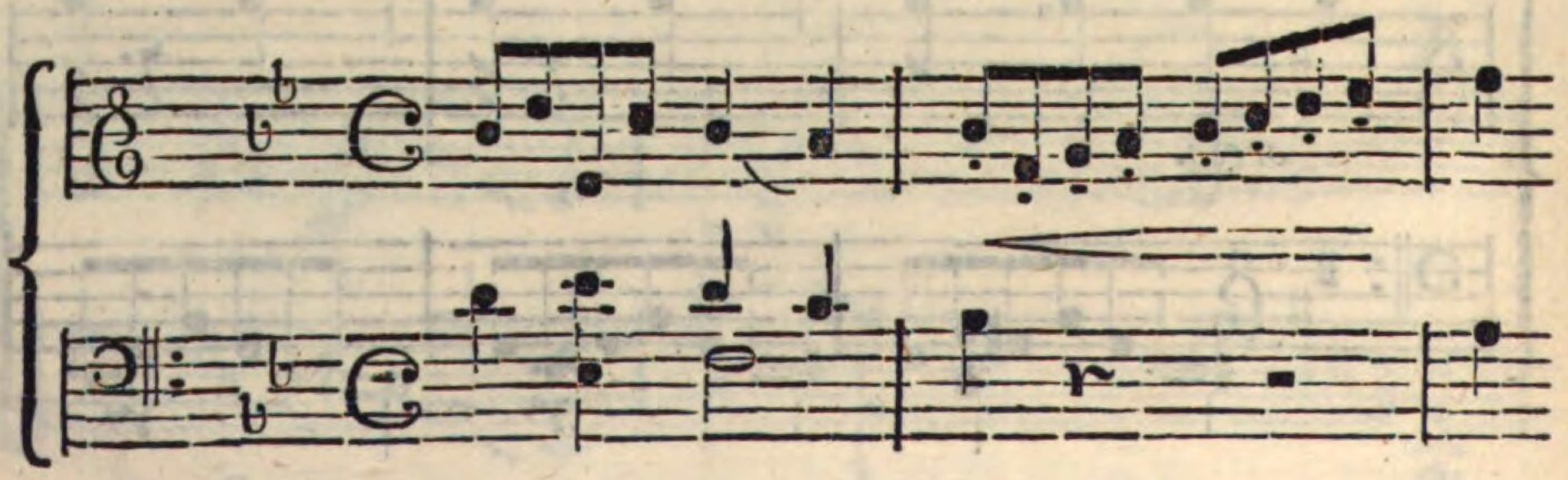
Die Nachschläge sind durch ein × bemerkt und stehen der neuen Melodie nicht immer um einen ganzen oder halben Ton (im letzten Falle wird der Ton harmoniefremd, wie in vorstehenden Beispiele, des 4ten Tacts die letzte Note beweißt) sondern auch sprungweise vor, wie in nachstehenden Beispiele:





Diese Beispiele über die harmonieeignen Töne, in sofern sie zur Ausbildung einer schönen Melodie anzuwenden sind, werden hinreichend sein, einen Begriff bei eignen Versuchen zu gewähren. Wenn solche *einzelne* Töne zu besserer Verbindung der Melodien gebraucht werden, so giebt es auch Fälle, wo *mehrere* erforderlich sind. Diese Nothwendigkeit tritt ein, wenn der Gegensatz einer Melodie zeitiger endigt, als eine neue angefangen werden kann, z. B.





Außer der ersten Note, ist der ganze 4te Tact zur Verbindung der nachfolgenden Melodie da. Dergleichen Durchgehende oder Wechselnoten, wenn sie in der Verbindung sowohl diatonisch als chromatisch vorkommen, werden auch oft umgestaltete Harmonien durch leiterfremde Töne, auch zufällig veränderte Intervalle genannt. Die Formen, die durch die Bildung der Melodie entweder hervorgehn oder auch oft zu Erreichung eines Zwecks gebraucht werden, sind in dem Kapitel vom Rhythmus und den besondern Hülfsmitteln des musikailschen Ausdrucks, kürzlich angegeben. Nachdem mehrere wesentliche Eigenschaften der Melodie in Erwähnung gebracht sind, bleibt noch übrig, der Zusammensetzung mehrerer einzelner Melodien zu einem ganzen Stücke, zu gedenken.

Es ist zwar nicht möglich genau zu beschreiben, wie alle einzelne Melodien erfunden werden müssen, daß sie dem eigenthümlichen Charakter eines Stücks gemäß sind, denn es giebt nicht nur viele Arten von Musicken, als: Kirchen, Opern, Concert, Militair und Tanzmusick, sondern wieder so viel Unterabtheilungen. daß es hier der Raum nicht gestattet, sie alle genau beschreiben zu können.

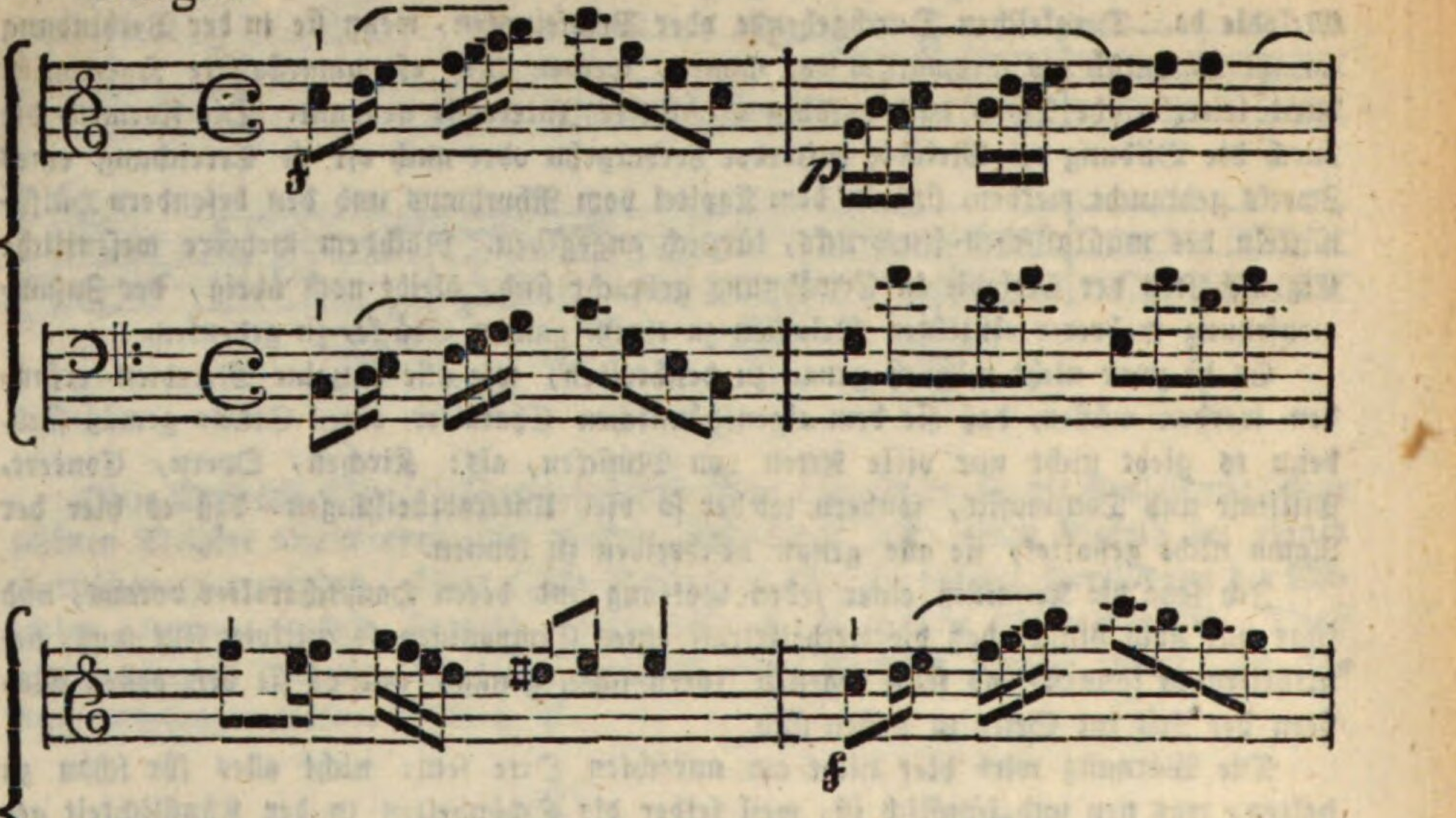
Ich setze die Kenntniß einer jeden Gattung und deren Hauptcharakter voraus, und füge nur noch hinzu, daß die Urtheilskraft eines Componisten so cultivirt sein muß, beurtheilen zu können, ob seine eigenen Ideen schön genug, und ob sie den besten Mustern der Zeit zur Seite zu stellen sind.

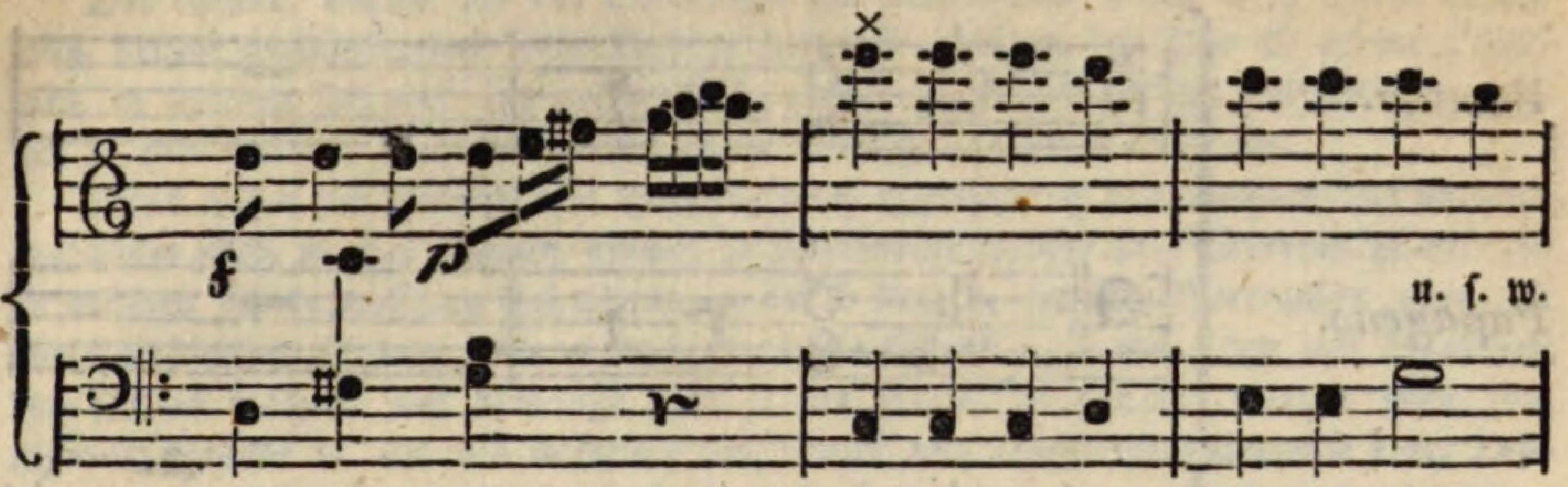
Die Warnung wird hier nicht am unrechten Orte sein: nicht alles für schön zu halten, was neu und künstlich ist, weil leider die Schönheiten in der Künstlichkeit gesucht und die große Kunst: durch Einfachheit schön nnd unnachahmlich zu werden, übersehen wird.

Ehe ich zur Beschreibung der einzelnen Melodien zu einem Ganzen übergehe, muß ich den Leser aufmerksam machen: daß eine Hauptmelodie nach einem gewissen Thema, was den Charakter und den Rhythmus des ganzen Stücks bestimmt, und ihm das Leben ertheilt, vom Anfang bis zu Ende zusammenhängend (wenn auch durch mehrere Stimmen abwechselnd) herrschen muß, insofern nicht besondere Umstände eine Unterbrechung nöthig machen. Der Charakter wird erhalten, wenn blos das Thema durch rhythmische Formen, aber nicht die Hauptbewegung des Stücks unterbrochen wird.

Die Hauptbewegung wird unterbrochen, wenn z. B. eine Strophe lebhaft angefangen hat, und auf einmal Melodien eintreten, die ein andres Gefühl erregen, ob sie schon an sich richtig und nicht ohne Schönheit sind. Sie zeigen immer von einem Stillstande der Phantasie und einer momentanen Armuth der Ideen, ob uns schon manche Componisten überreden möchten, daß es Originalität sei.

Allegro.

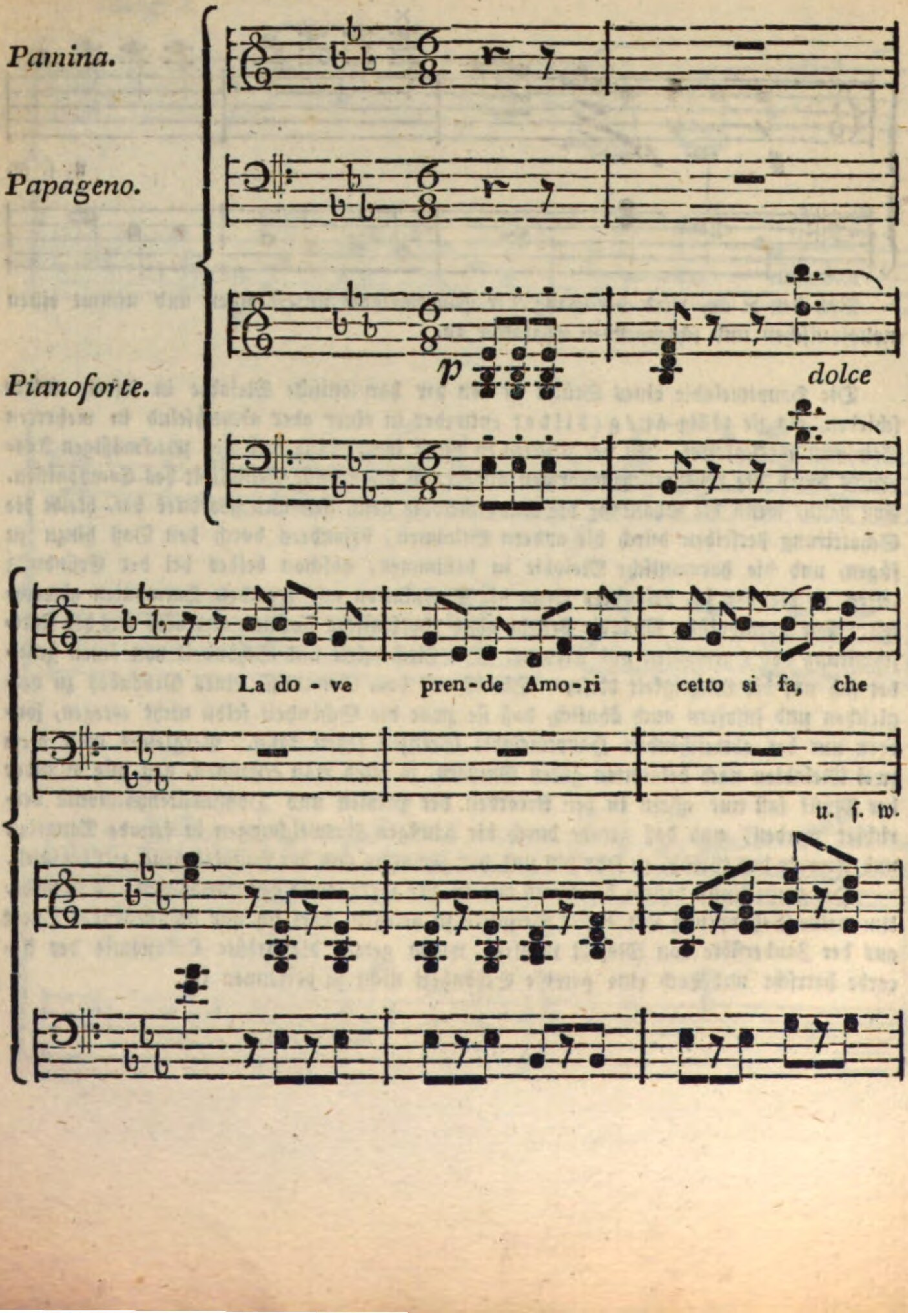




Von den × an, wird der Gang der Hauptmelodie unterbrochen und nimmt einen monotonischen und schleppenden Charakter an.

Die Hauptmelodie eines Stücks ist von der harmonische Melodie in sofern unterschieden, als sie völlig ausgebildet entweder in einer oder abwechselnd in mehreren Stimmen fortschreitet. In der glücklichen Wahl ihrer Töne und des zweckmäßigen Ausdrucks durch die rhythmischen Formen äußert sich die höchste Genialität des Componisten. Erst dann, wenn die Phantasie die Hauptmelodie geschaffen und geordnet hat, bleibt die Schattirung derselben durch die andern Stimmen, besonders durch den Baß hinzu zu fügen, und die harmonische Melodie zu bestimmen, obschon beides bei der Erfindung selten zu trennen ist, besonders wenn die Modulation mit fremden Harmonien abwechselt. Die harmonische Melodie besteht ohne rhythmische Formen und blos aus der Fortschreitung der Harmonien und Accorde. Die Richtigkeit und Schönheit von jenen gründet sich auf die Richtigkeit dieser. Sie ist mit dem Grnndrisse eines Gebäudes zu vergleichen und insofern auch ähnlich, daß sie zwar die Schönheit selbst nicht erregen, sondern nur der abweichenden Hauptmelodie Grenzen setzen kann. Vergleicht man diese zwei Melodien nach bekannten guten Mustern, so wird man erstaunen, daß alle Wunder der Musik fast nur allein in den Accorden der Primen und Dominantenharmonie verrichtet werden, und daß gerade durch die häufigen Ausweichungen in fremde Tonarten und Accorde das Gefühl zu sehr hin und her geworfen und der Haupteindruck zerstört wird.

Die große Kunst besteht besonders mit in der Oekonomie der Harmonien und Accorde. Um meine Behauptung mit einem Beispiele zu belegen, darf ich nur nachstehendes Duett aus der Zauberflöte von Mozart wählen, worin gewiß die größte Oekonomie der Accorde herrscht und doch eine gewisse Schönheit nicht zu verkennen ist.


Pamina.
Papageno.
Pianoforte.
p
dolce
La do - ve pren - de Amo - ri cetto si fa, che
u. ſ. w.

Der Grund, warum ein mit Oekonomie gut behandeltes Stück mehr Effect machen muß, besteht darinnen: daß während dem Verlaufe desselben, das Ohr die größeren Formen, in welchen sich nur eine Harmonie bewegt, leichter faßt als die Abweichungen, die sich in den kleinsten Theilen der Melodieen künstlich auf einander häufen.

Wenn daher bei Entwurf der Hauptmelodie, Sparsamkeit der harmonischen Melodie beobachtet wird, so ist es möglich, größere imponirendere Massen oder Strophen zu erfinden in welchen sich interessante Schattirungen durch Accorde fremder Harmonien oder nur harmoniefremden Tönen, desto mehr hervorheben lassen. Und man kann mit Gewisheit den Schluß machen, daß derjenige kein großer Componist genannt werden kann, der nicht im Stande ist, aus den Accorden der Primen und Dominantenharmonie einer Tonart, wie ich sie in dem System pag. 10 ꝛc. aufgestellt habe, ein vollkommenes und schönes Musikstück machen zu können. Man kann sich um so mehr von der Wahrheit dieses Schlusses überzeugen, wenn man sich ins Gedächtniß zurückruft, in wie vielerlei Verbindungen die wenigen Accorde schon vorgekommen sind, und wie oft sie noch vorkommen werden, ohne sie erschöpfen zu können, und ehe man sagen kann, daß sie als Mittel der Schönheit in der Musik, unbrauchbar geworden sind.

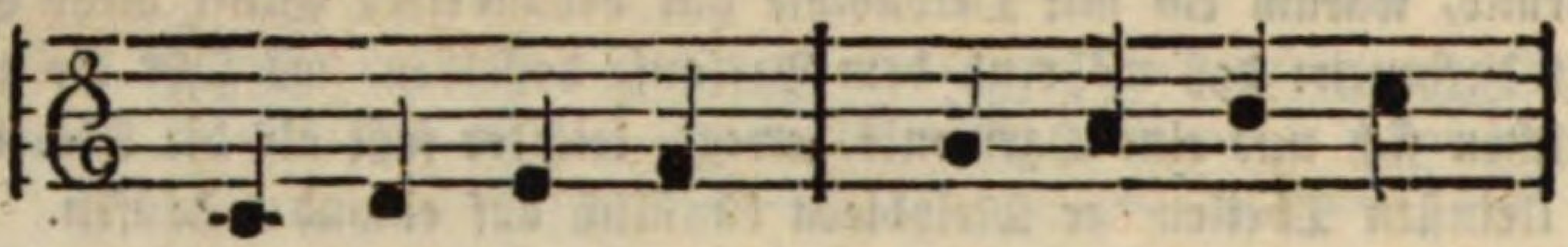
Zweites Kapitel.

Von dem Accent der Melodie.

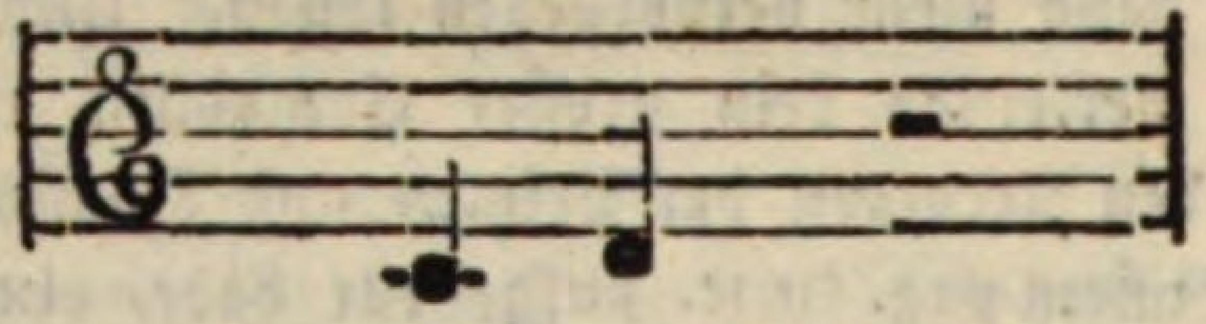
Der Accent der Melodie bestimmt 1) die Modulation (Harmonie Schritte) 2) die neuen Wendungen bei Erfindung der Melodie.

Was den ersten Punkt betrifft, so wird jedem Erfahrnen bekannt sein, wie viel darauf ankommt den Accent zu bestimmen, um die gehörige Begleitung, den richtigen Accord wählen zu können; denn nicht alle Accorde sind dazu geeignet eine Melodie zu schattiren, ob sie schon einerlei Grund Harmonie haben, woraus die melodischen Intervalle genommen sind.

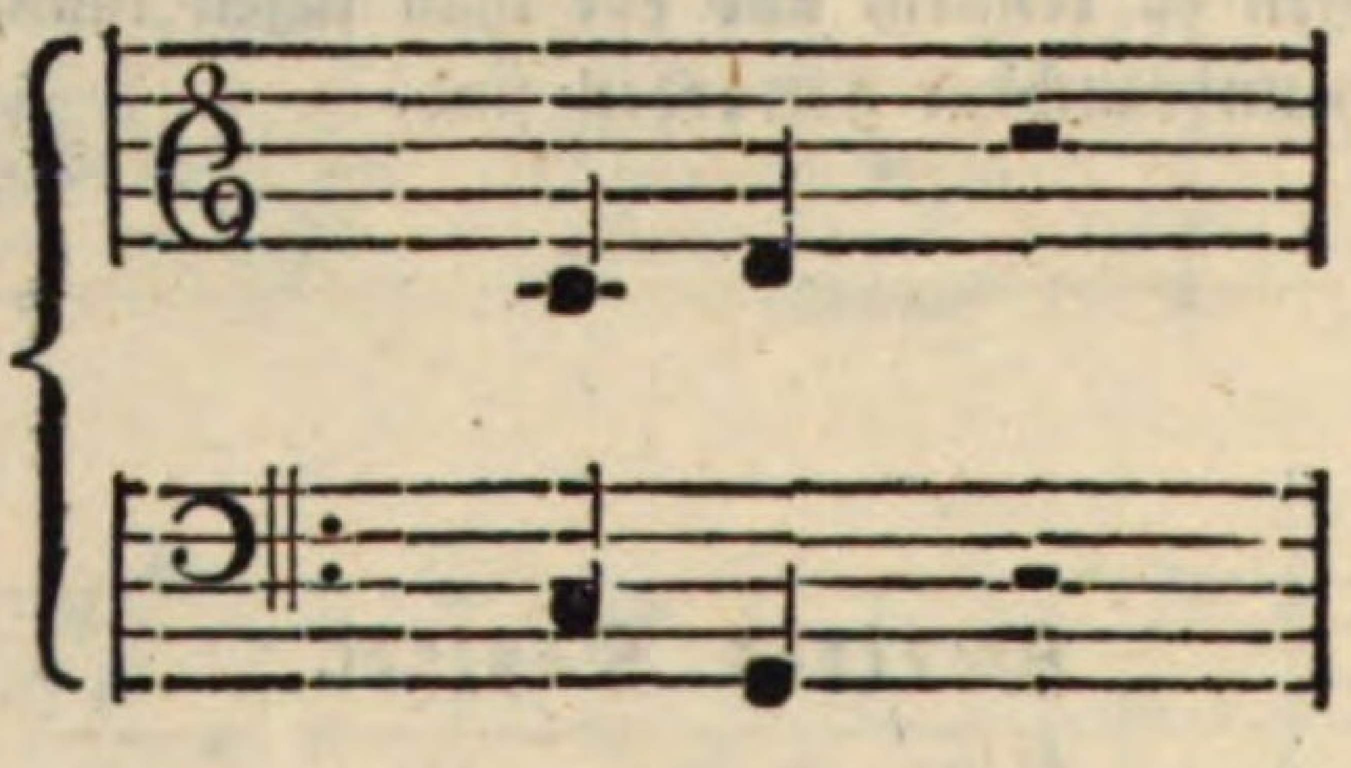
Wenn man sich davon näher überzeugen will, so darf man nur den stufenweisen Fortgang der 7 wesentlichen oder leitereignen Töne zur Melodie nehmen und verschieden accentuiren, so wird man finden, daß die Begleitung sich von selbst darnach abändern müsse.



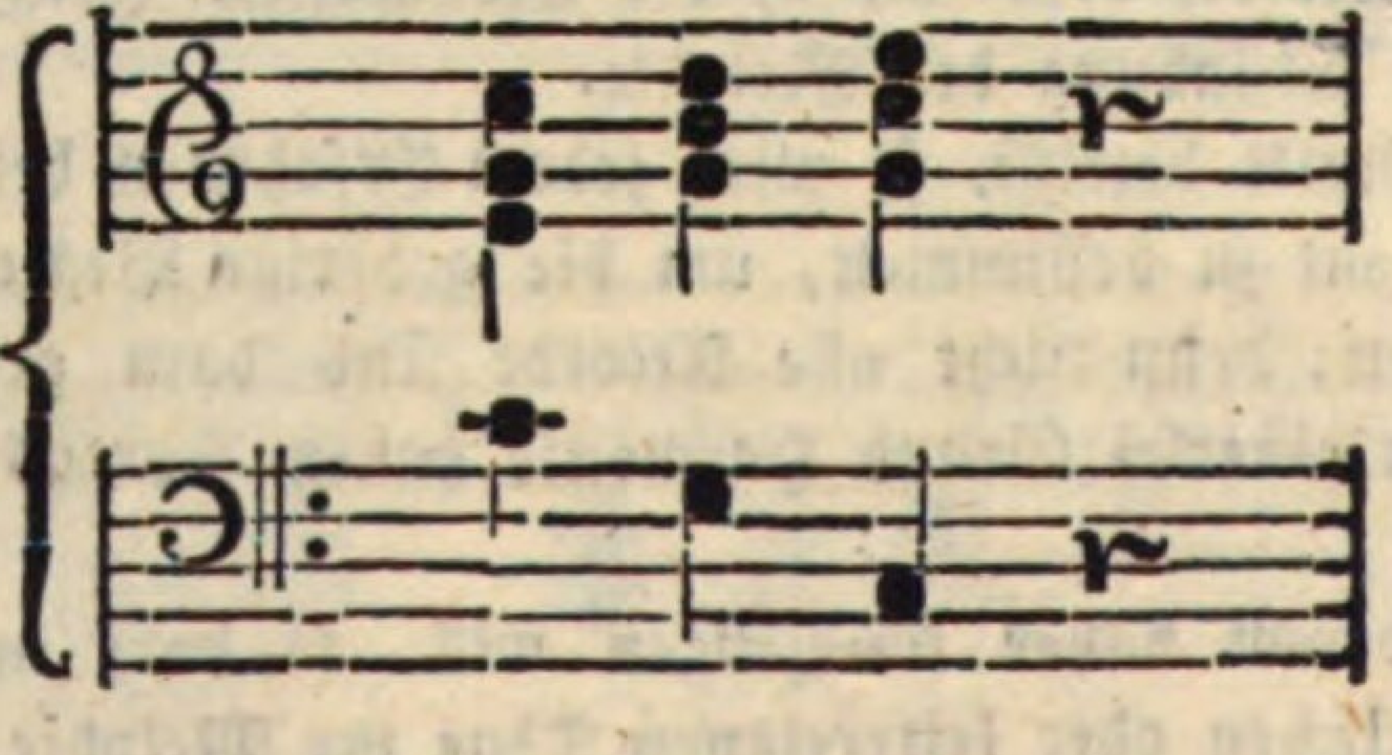
Wählt man nur die zwei ersten Töne zu einer Melodie



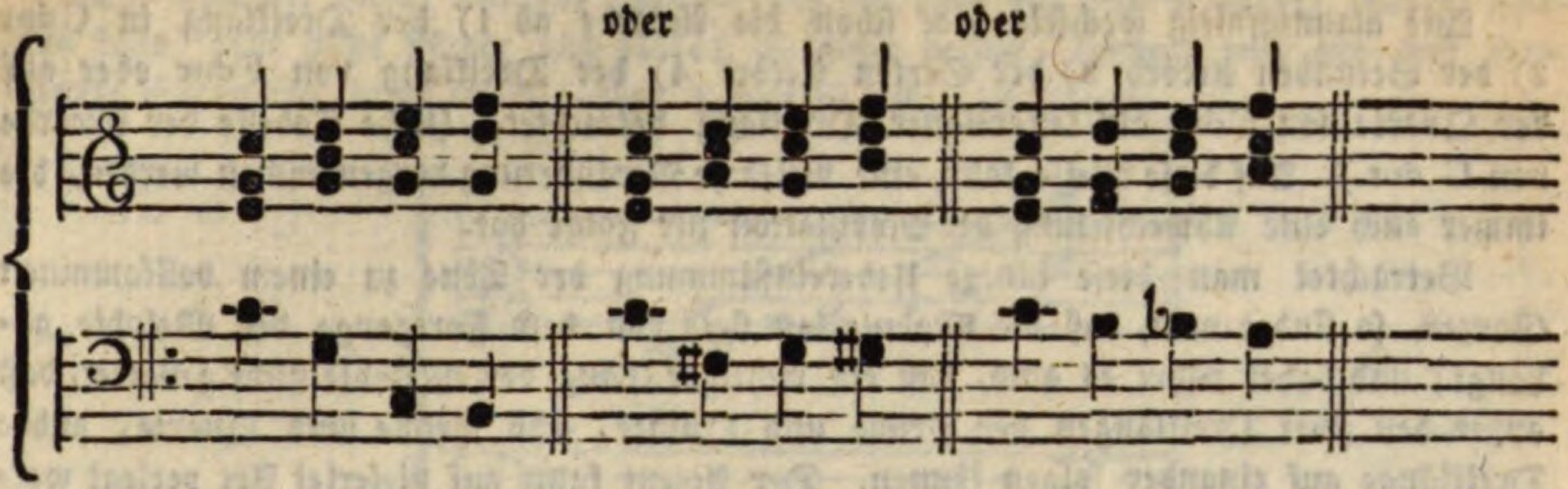
so findet man, daß der Accent besonders auf die zweite Note fällt und der natürliche Baß muß sein:



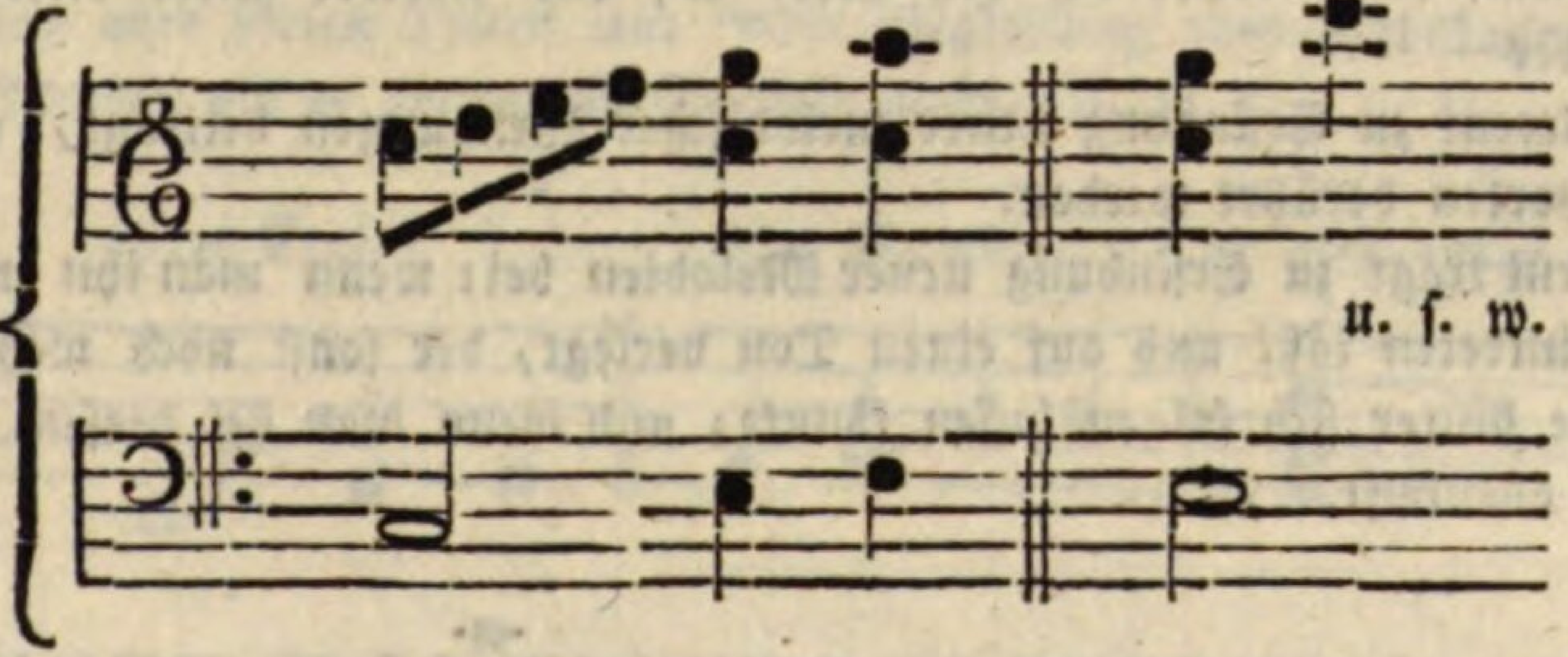
Setzt man nun die dritte Note dazu, so fällt der Accent dem Gefühle nach vorzüglich auf die dritte, und die natürlichen Bäße sind:



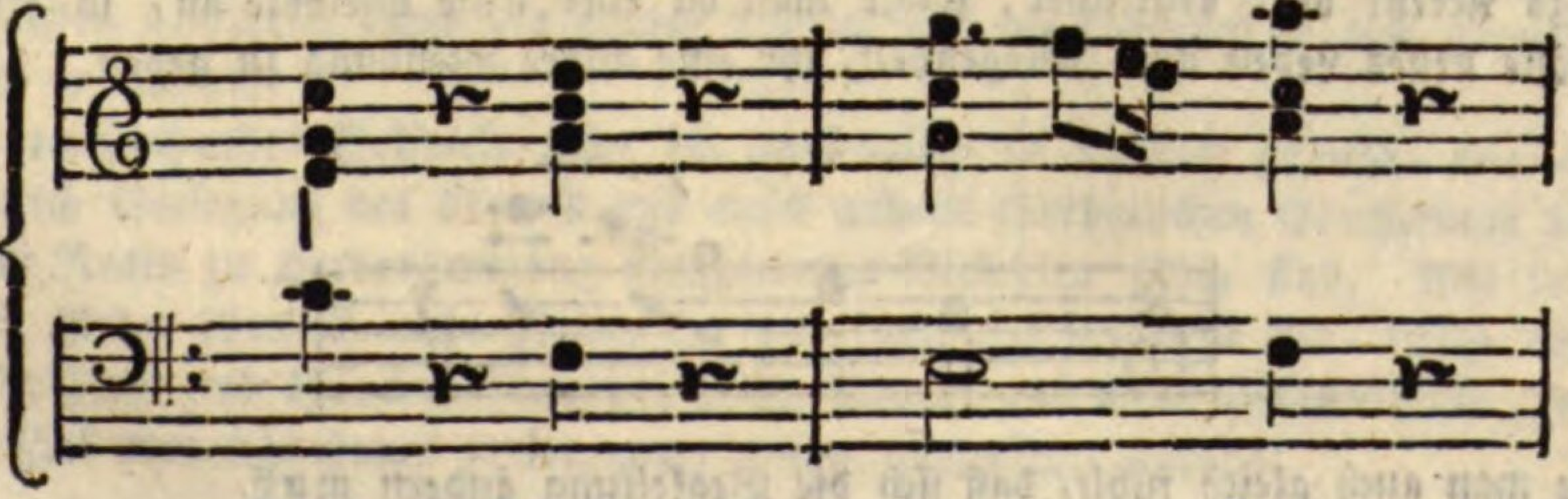
Setzt man noch einen Ton hinzu, so wird die Melodie schon vieldeutiger, und die Begleitung (Modulation) anders, je nachdem der weitere Fortgang es bestimmt.



Betrachtet man die obersten Töne als Melodie eines zergliederten Accords, auf welchen ein Gegensatz oder Gegenmelodie folgen soll, so ändert sich gleich die ganze Modulation. z. B.



und der Accent (Harmonieschritt) fällt auf die 1ste 5te und 6te Note. Verändert man die zwei ersten Töne wieder zu einer andern Melodie, so tritt auch gleich eine andre Modulation ein. Z. B.



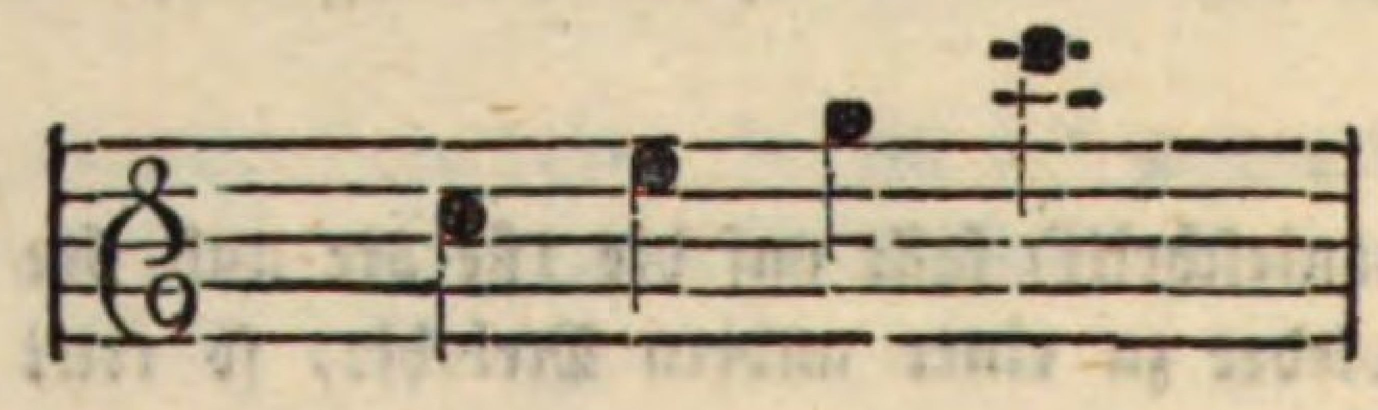
Wie mannigfaltig wechseln hier schon die Accorde ab 1) der Dreiklang in C dur 2) der Secunden Accord 3) der Sexten Accord 4) der Dreiklang von F dur oder auf der Quarte von C dur als leitereigner Dreiklang betrachtet. (siehe Tabelle der Accorde von C dur.) Auf diese Weise kann eine vielfache Veränderung vorgenommen werden, die immer auch eine Abwechselung der Modulation zur Folge hat.

Betrachtet man diese innige Uebereinstimmung der Töne zu einem vollkommnen Ganzen, so findet man, daß die Modulation stets von dem Fortgange der Melodie abhängt; und daher rührt es auch, daß ein richtiger Gang der Melodie nicht gestattet, daß außer den zwei Dreiklängen der Prime und Quinte, und Prime und Quarte, andre Dreiklänge auf einander folgen können. Der Accent kann auf vielerlei Art verlegt werden und mithin muß auch die Begleitung verschieden sein.

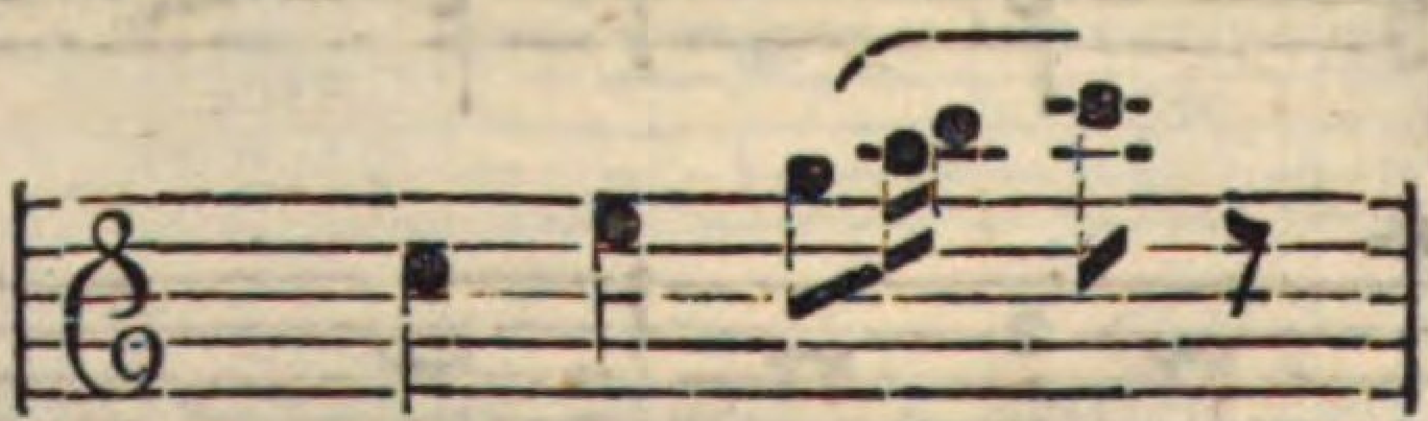
Jeder Ton hat mehrere Schattirungen oder eine harmonische Mehrdeutigkeit, je nachdem er in einer oder der andern melodischen Verbindung vorkommt. Was besagte Mehrdeutigkeit betrifft, so verweise ich den Leser auf das Kapitel unter dieser Benennung selbst, was aber

2) der Accent zu Erfindung neuer melodischer Wendungen beiträgt, soll hier noch mit wenig Worten berührt werden.

Der Accent trägt zu Erfindung neuer Melodien bei: wenn man ihn entweder früher oder später eintreten läßt und auf einen Ton verlegt, der sonst noch mehrere Töne zu einer Melodie hinter sich folgen lassen könnte; und wenn man bei diesem Tone eine andre Melodie anknüpft. Z. B.

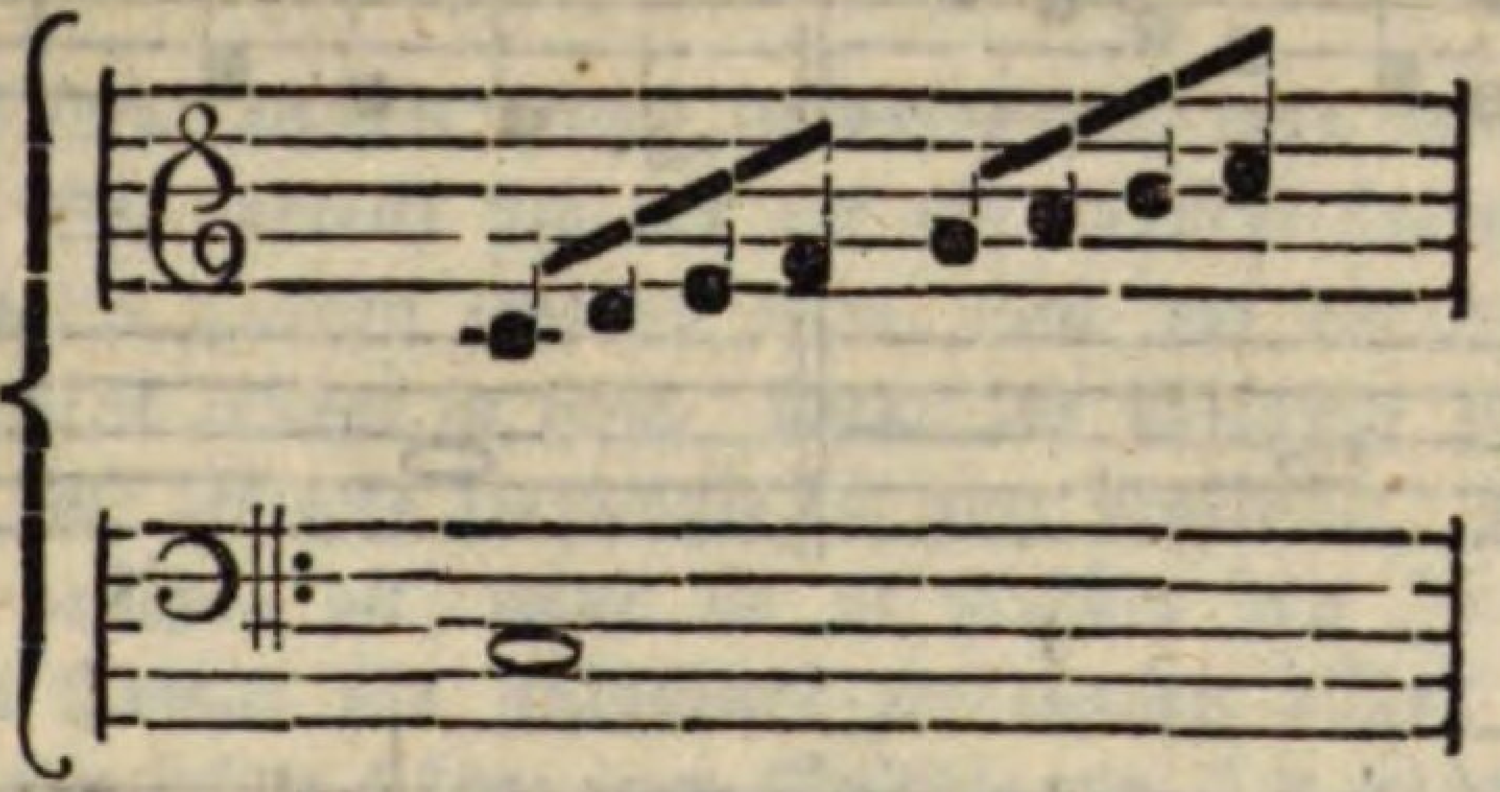


Diese Töne gehören alle zu einer Melodie; legt man aber auf den dritten einen Anfangs Accent oder deutlicher: fängt man da eine neue Melodie an, so erhält die Phantasie neues Leben und Gelegenheit, ihr eine andre Wendung zu geben. Z. B.



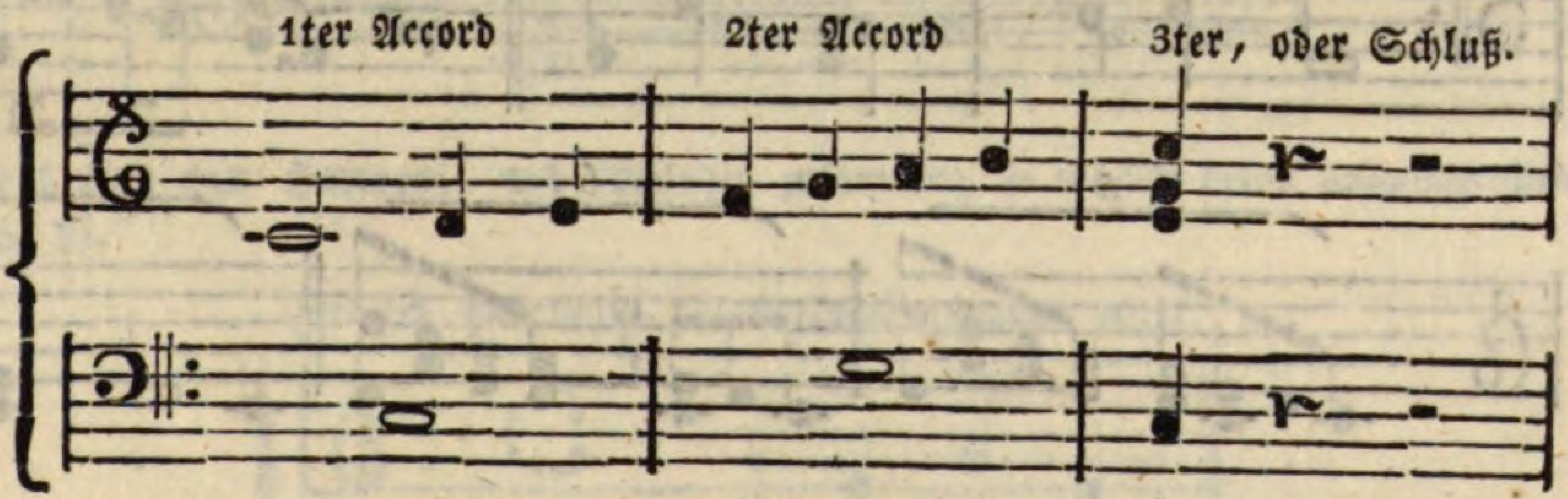
so wie man auch gleich fühlt, daß sich die Begleitung ändern muß.

Der Eintritt dieses Anfangs Accents (den ich noch mit keinem andern Namen belegen kann) geht nicht immer aus einer Stimme hervor, sondern auch aus den Harmonie Schritten, denn in folgenden Tönen ist nur ein Accent.



weil es im Grunde nur ein schattirter Ton ist, den man hört.

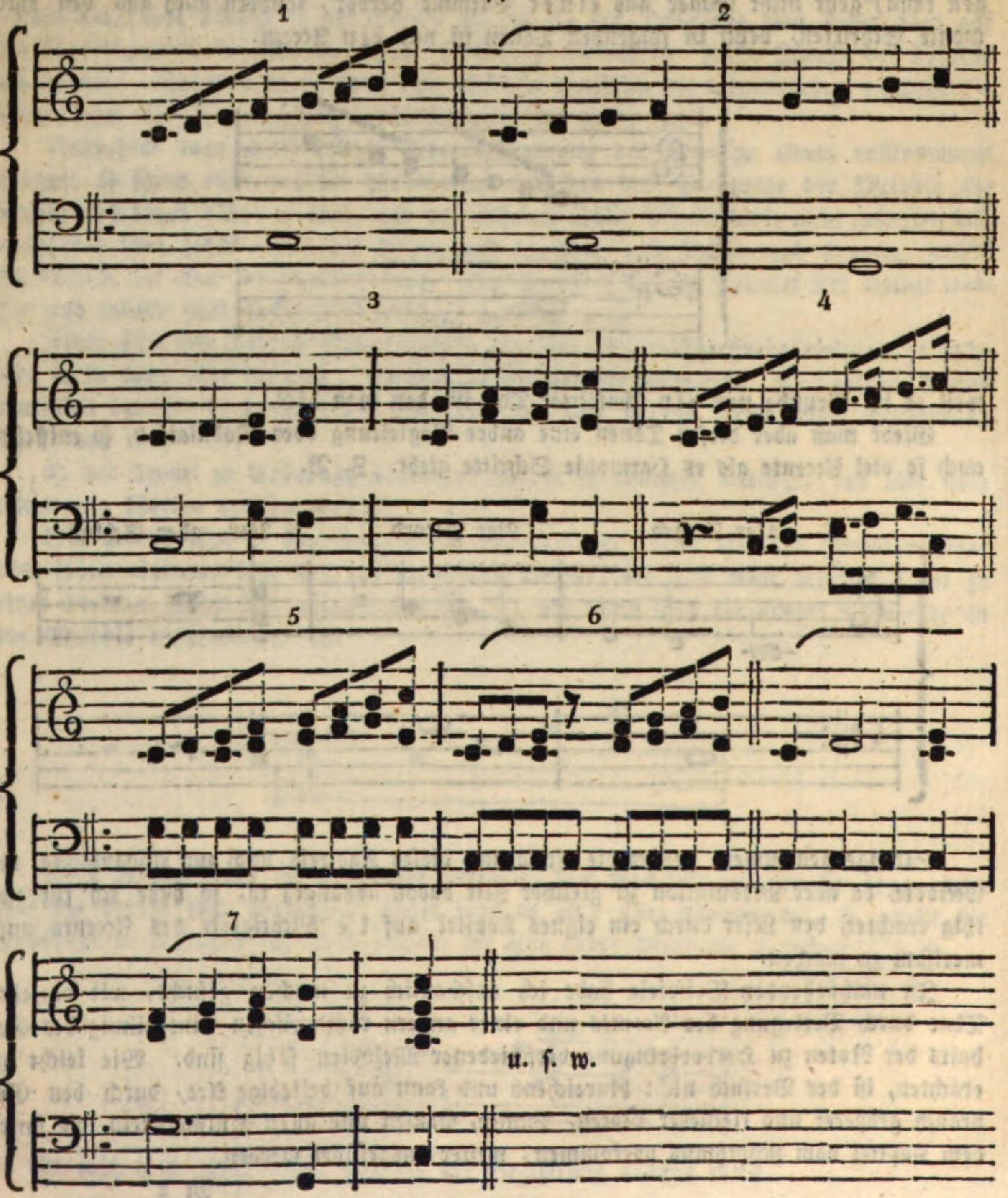
Giebt man aber diesen Tönen eine andre Begleitung oder Modulation, so entstehen auch so viel Accente als es Harmonie Schritte giebt. Z. B.



Strenge genommen, gehört die Erklärung dieses Kapitels noch zur Abhandlung der Melodie, da aber Modulation zu gleicher Zeit davon abhängig ist, so habe ich für nöthig erachtet, den Leser durch ein eignes Kapitel auf die Wichtigkeit des Accents aufmerksam zu machen.

In nachstehenden Beispiele habe ich anschaulich zu machen gesucht, wie einzelne Töne durch Verlegung des Accents und einer andern rhythmischen Eintheilung des Gehalts der Noten zu Hervorbringung verschiedener Melodien fähig sind. Wie leicht zu erachten, ist der Versuch nicht hinreichend und kann auf beliebige Art, durch den Gebrauch größerer und kleinerer Noten, Punkte, Pausen und allen Hülfsmitteln, die unter dem Kapitel vom Rhythmus vorkommen, weiter ausgeführt werden.

Beispiele.

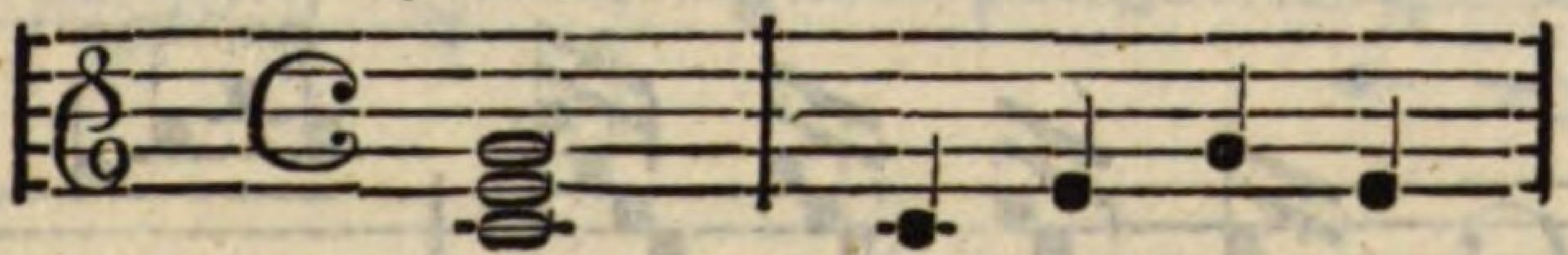


Drittes Kapitel.

Von der Zerlegung der Harmonie in melodische Theile.

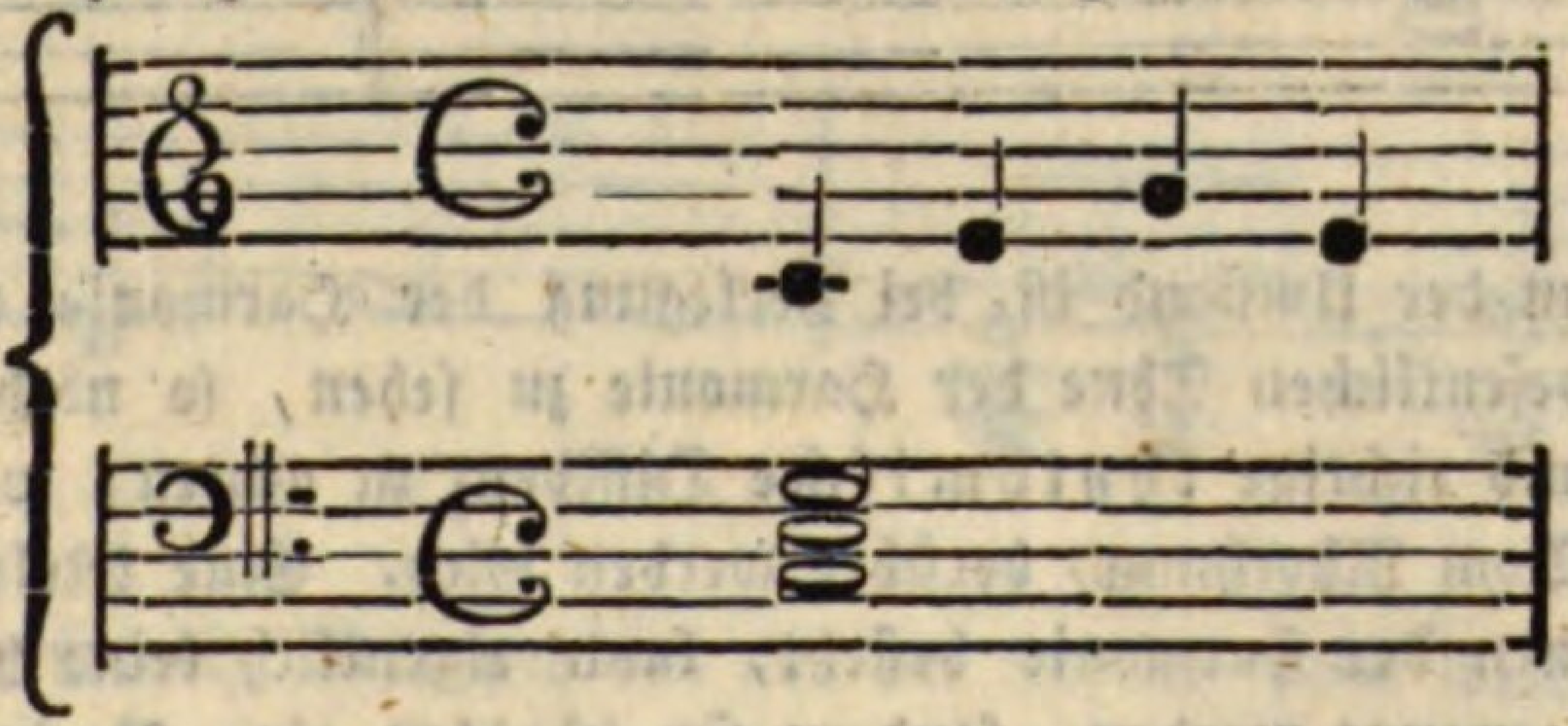
Unter Zerlegung der harmonischen Theile in melodische, kann man füglich die Lehre der Variation verstehen. Sie erstreckt sich fast auf alle Musikstücke, weil es kaum denkbar ist, daß eine Melodie ihr Daseyn erhalten kann, ohne auf die Harmonie begründet und aus ihren Bestandtheilen zerlegt zu seyn. Wenn die Melodie, wie schon mehrmal berührt worden ist, blos eine zerlegte Harmonie ist, oder deutlicher: wenn sie blos aus einer Reihe von Tönen besteht, die; wenn sie zu gleicher Zeit (coexsistirend) gehört würden, richtige auf die Tonart sich gründende Harmonien bilden müßten, so geht daraus hervor, daß die wesentlichen Töne einer Melodie aus den wesentlichen Tönen der Harmonien bestehen müssen. Z. B.

Harmonie. Melodie.

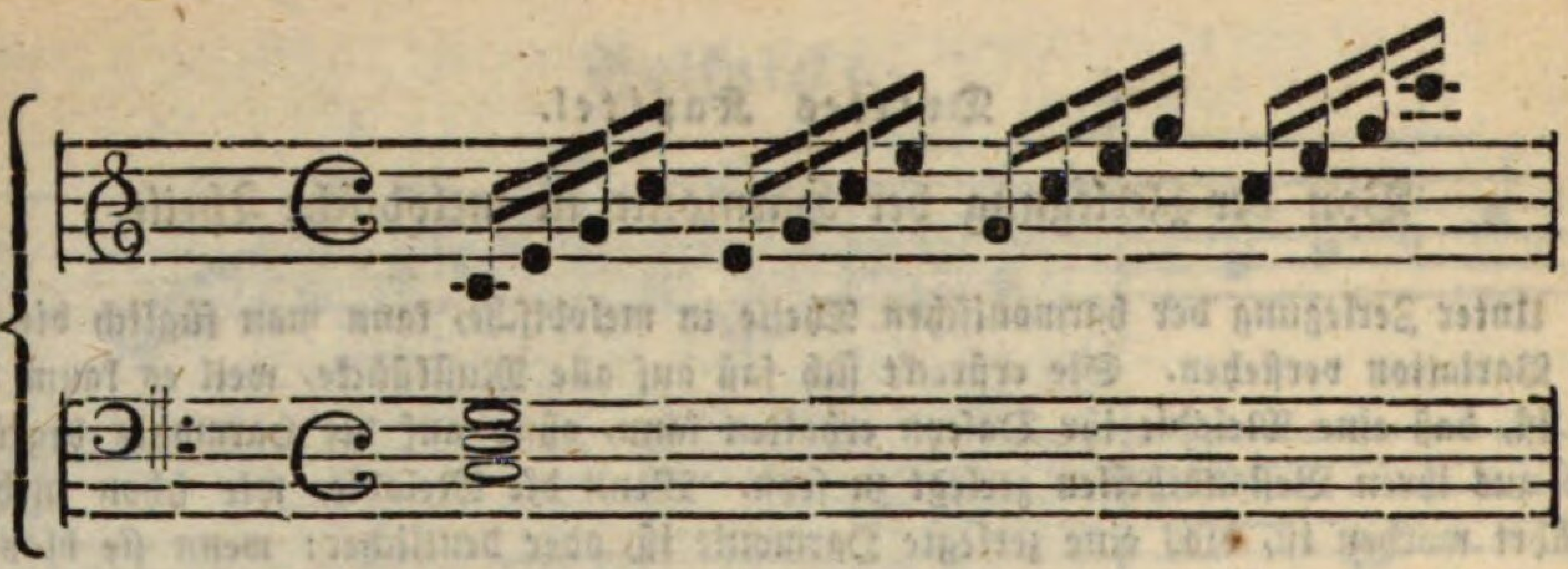


Setzt man nun Harmonie und Melodie zusammen, so müssen beide zusammenstimmen. Z. B.

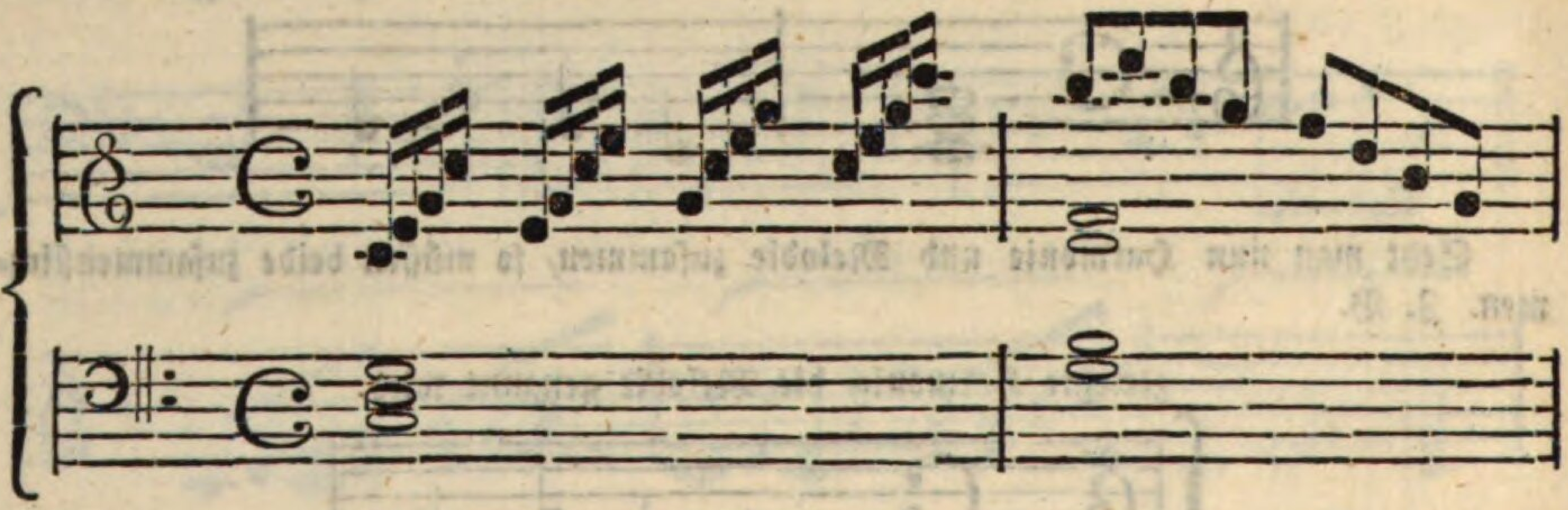
zerlegte Harmonie, die Melodie genannt wird.



Da nun die Harmonie nicht anders als in kleinere Theile zerlegt werden kann, so folgt hieraus, daß sich auch dadurch die rhythmischen Theile ändern, und daß die Erfindung der Melodie sich auch auf die Kenntniß des Rhythmus, besonders auf die Diffidenz desselben gründet. Die Zerlegung kann durch verschieden geordnete rhythmische Theile geschehen, wie obiges Beispiel hier andersgeordnet zeigt:

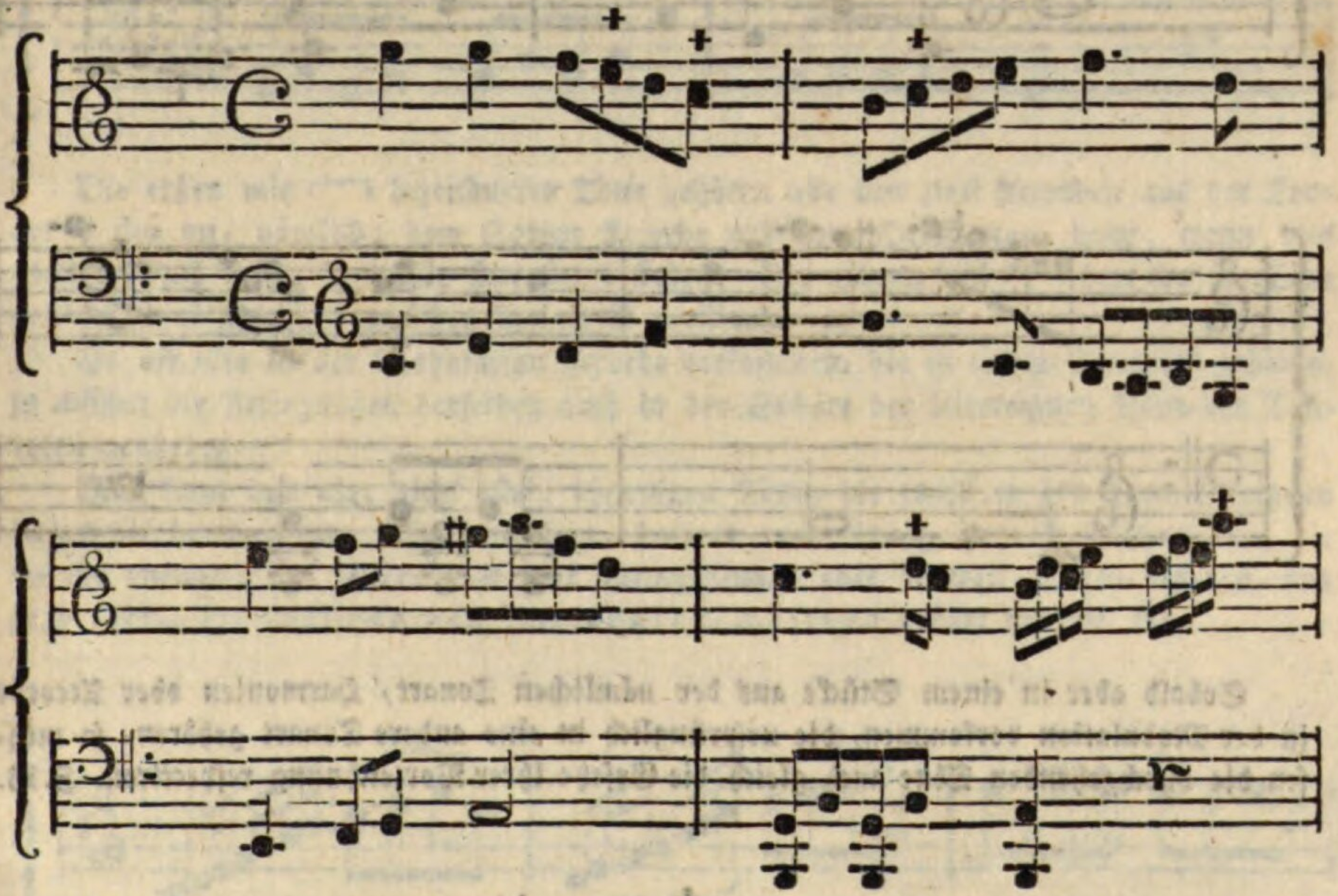


Bilden nun die Harmonie Schritte wieder für sich eine Melodie (was in allen guten Musikstücken unerläßlich ist) so kann die Zerlegung der zweiten Harmonie oder des zweiten Accords entweder wieder in der nämlichen rhythmischen Eintheilung oder in einer andern geschehen. Z. B.

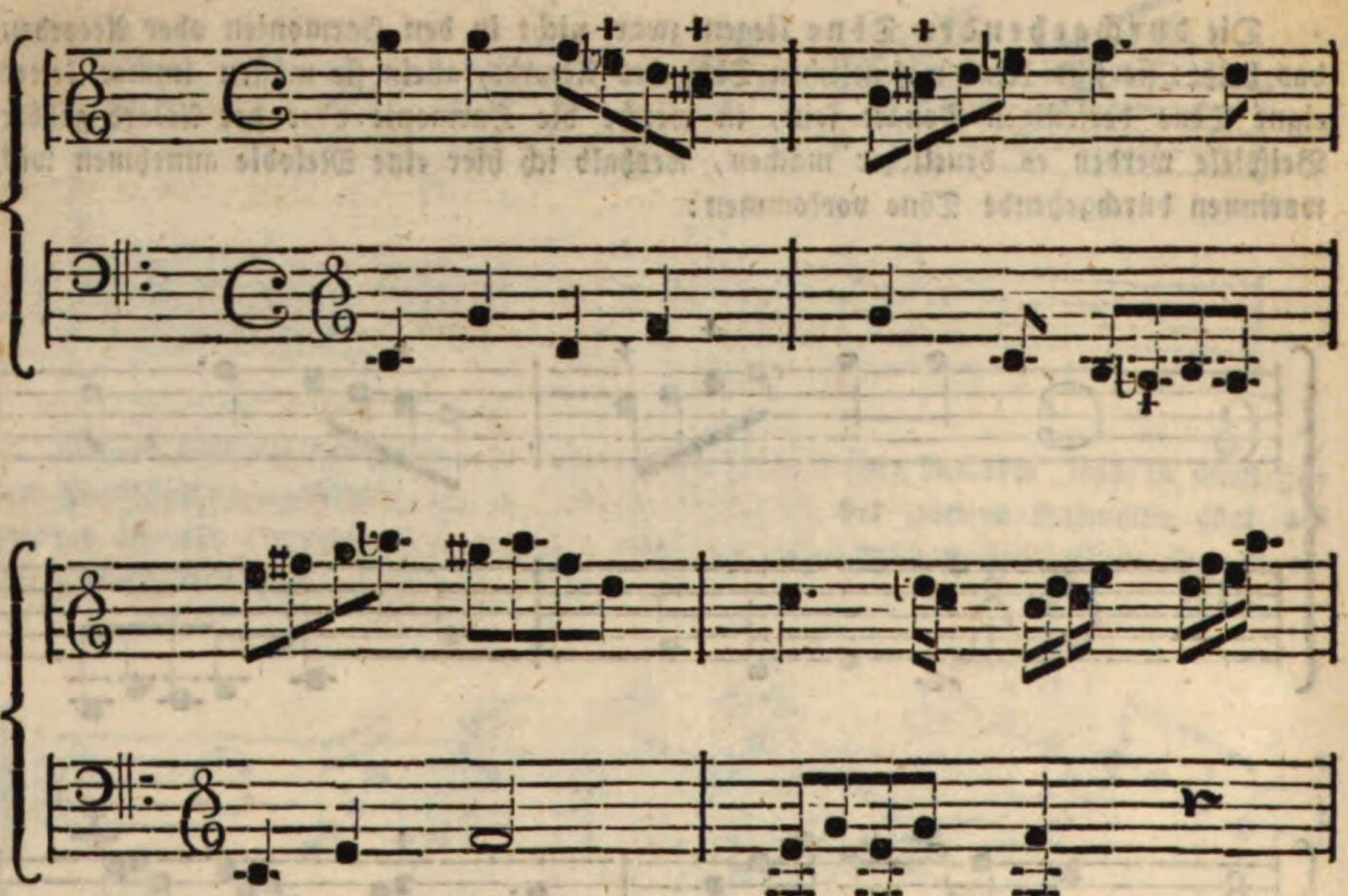


So richtig nun der Umstand ist, bei Zerlegung der Harmonie (Melodie oder Variation) auf die wesentlichen Töne der Harmonie zu sehen, so nöthig ist es auch, auf die zweckgemäße und richtige rhythmische Diffidenz zu achten; worüber das Nähere in dem Kapitel: Vom Rhythmus, berührt werden wird. Eine Melodie aber, wenn sie blos aus den Tönen der Harmonie besteht, kann eigentlich keine Melodie, wenigstens keine interessante genannt werden, sondern sie ist blos eine Variation der Harmonie Theile; und es würde ein Stück, was auf diese Weise ausgeführt würde, keinen Anspruch auf ein schönes melodisches Colorit machen können. Um nun diesem Erforderniße abzuhelfen, werden bei Zerlegung der Harmonie, den wesentlichen harmonischen Tönen noch andere beigefügt, jedoch nur zwei Arten, nämlich: durchgehende Töne und Wechsel Töne.

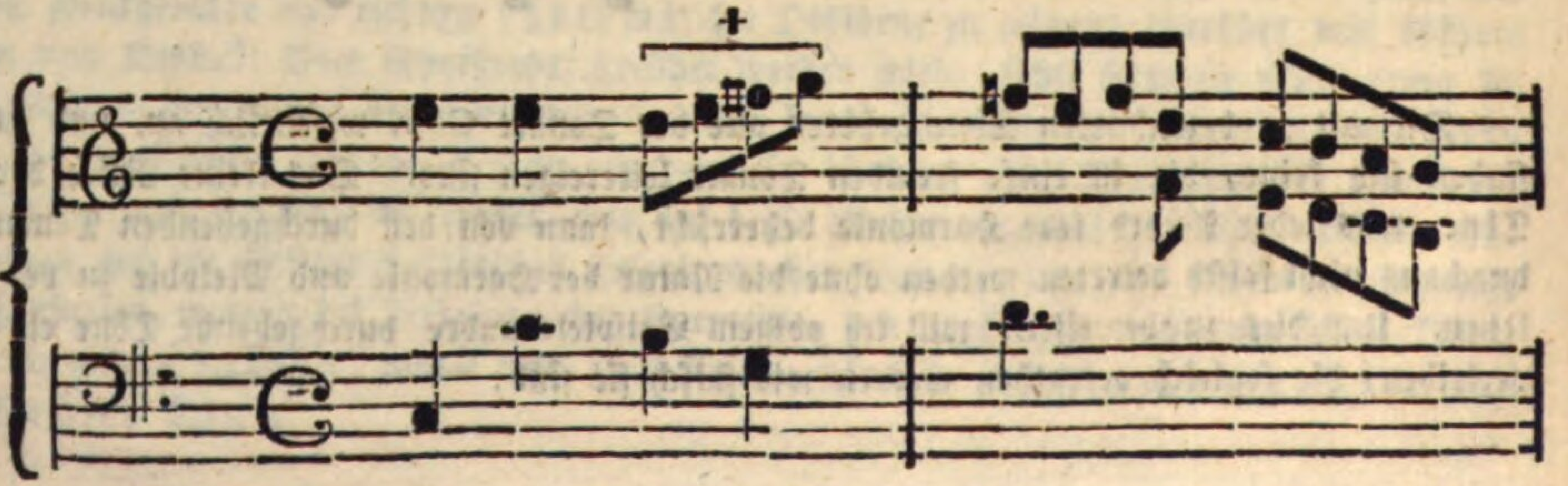
Die durchgehenden Töne liegen zwar nicht in den Harmonien oder Accorden, das heißt: sie sind keine wesentlichen Töne des Accords, allein sie müssen immer leitereigne Töne derjenigen Tonart sein, in welche die Harmonie oder der Accord gehört. Beispiele werden es deutlicher machen, weshalb ich hier eine Melodie annehmen will, worinnen durchgehende Töne vorkommen:

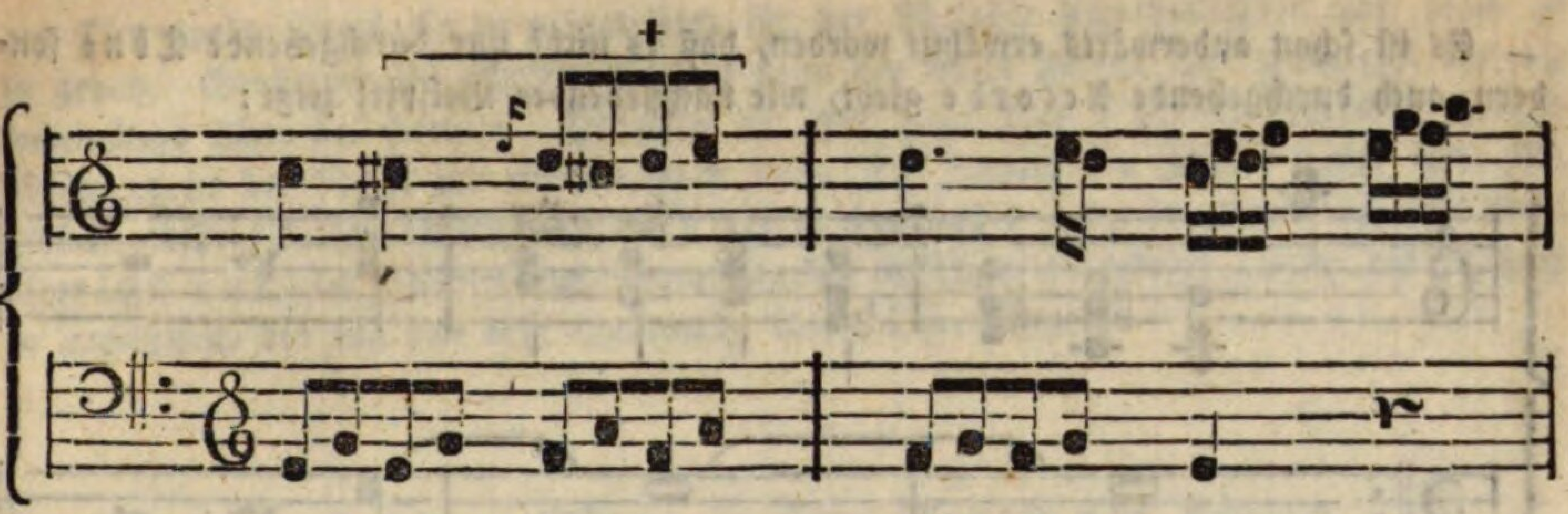


Die mit × bezeichneten Töne gehören alle der Tonart C dur wesentlich an, und es finden sich keine, die in einer fremden Tonart leitereigen sind. Das kleine Reich der Töne, was jeder Accord jede Harmonie beherrscht, kann von den durchgehenden Tönen durchaus nicht falsch betreten werden ohne die Natur der Harmonie und Melodie zu verletzen. Um dies zu beweisen, will ich obigem Beispiele andre durchgehende Töne einverleiben, die sogleich verrathen werden wie falsch sie sind:



Sobald aber in einem Stücke aus der nämlichen Tonart, Harmonien oder Accorde in der Modulation vorkommen, die ursprünglich in eine andere Tonart gehören, so müssen die durchgehenden Töne auch gleich die Gesetze ihrer Vorzeichnung respectiren. Z. B.

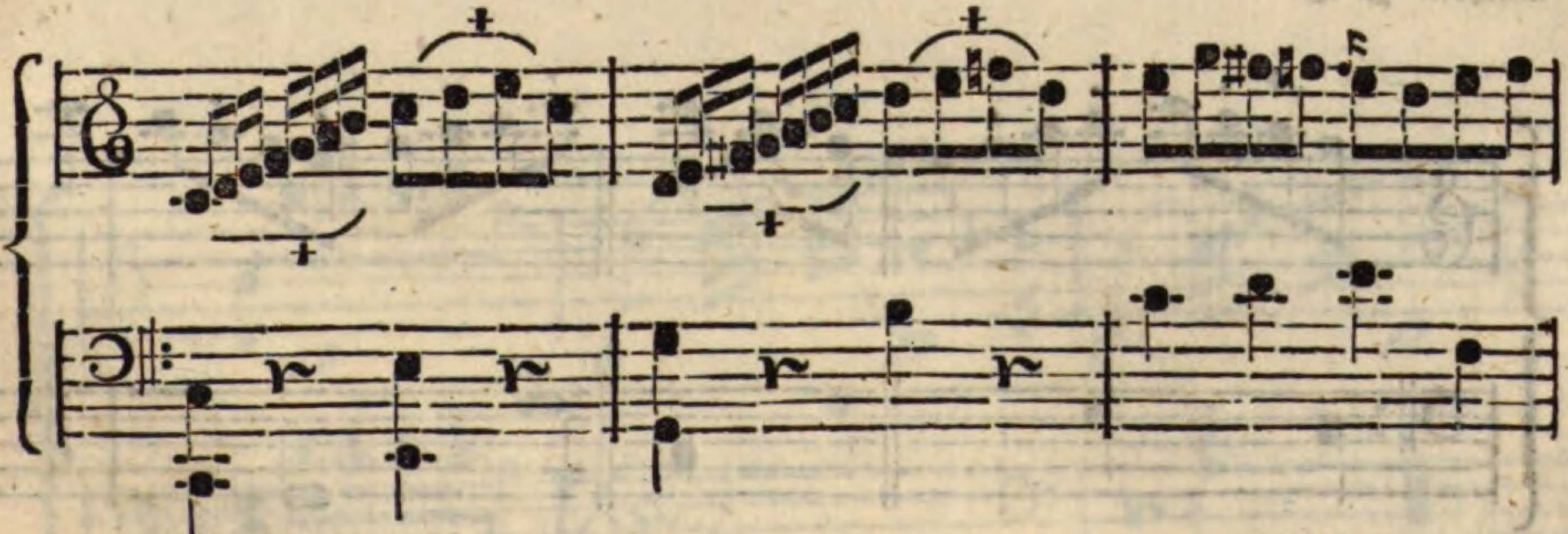




Die ersten mit ┌─┐ bezeichneten Töne gehören alle den zwei Accorden aus der Tonart G dur an, nämlich: dem Sexten Accorde und dem Dreiklange, denn; wenn dies nicht der Fall wäre, so müßte statt fis, f stehen. Die andern mit ┌─┐ bezeichneten Töne gehören zwei Accorden aus der Tonart D moll an.

So oft also in der Modulation Accorde vorkommen, die in andre Tonarten gehören, so müßen die Zerlegungen derselben auch in der Sphäre der leitereignen Töne der Tonarten geschehen.

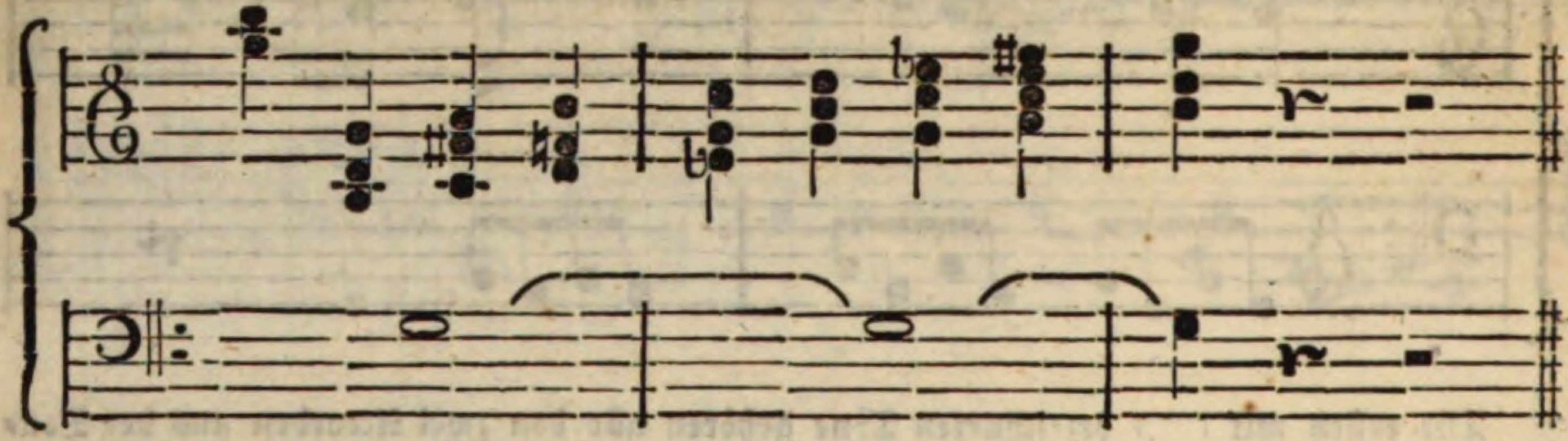
Man kann nun aber nicht allein diejenigen Töne, die zwischen den harmonieeignen liegen als durchgehende Töne betrachten, sondern auch eine größere Reihe derselben, die an sich entweder aus leitereignen oder durchgehenden oder Wechsel Tönen bestehen, und zwar solche, die zwischen den Harmonie Schritten gehört werden, als:



Die mit Bogen ⌒ bezeichneten Stellen enthalten die durchgehenden Töne.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

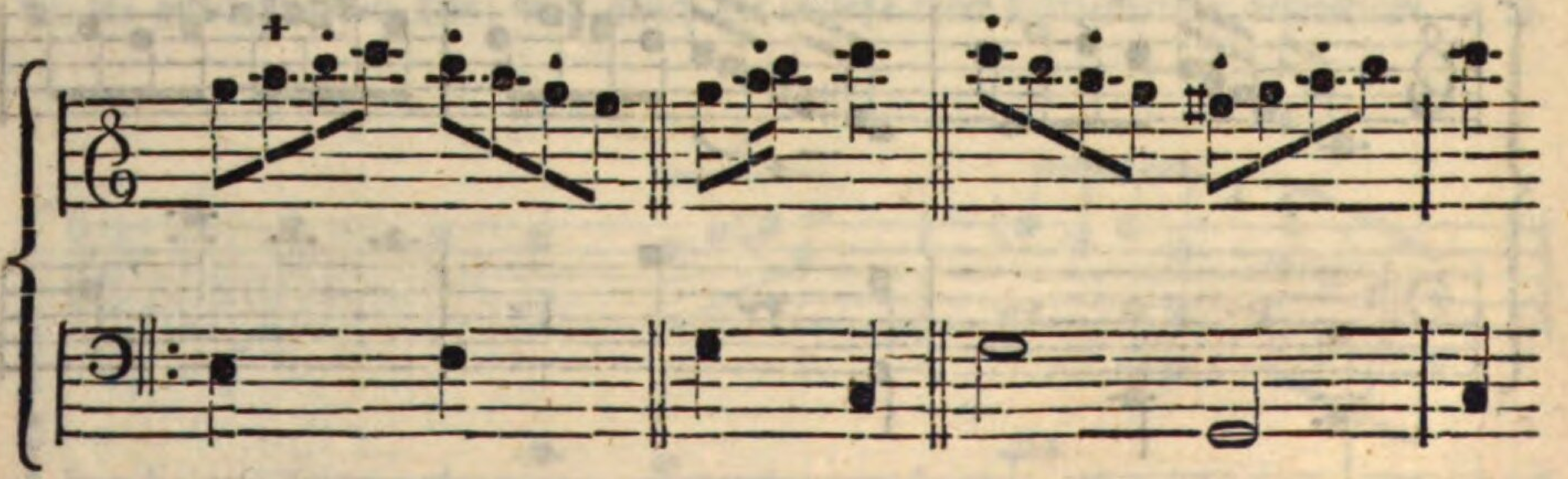
Es ist schon anderwärts erwähnt worden, daß es nicht nur durchgehende Töne sondern auch durchgehende Accorde giebt, wie nachstehendes Beispiel zeigt:



Ob dergleichen durchgehende Accorde schon nach jedem andern Accorde folgen können, wie es auch geschieht, so folgen sie doch größtentheils mehr nach dem Dreiklange und den Sext Quarten Accorden und deren Umkehrungen, nämlich nach solchen, wo die Prime und die Dominante als Grundbäße dominiren.

Es folgt hierauf die Erklärung der letzten Art der Töne einer Melodie, nämlich: die Wechsel Töne.

Die Wechsel Töne gehören eben so wenig wie die durchgehenden zu den Accorden auf welche sich die Melodien gründen. Sie machen aber die größte Zierde aus, und geben denselben das höchste Intereße. Es wird ein doppelter Zweck durch sie erreicht, wenn sie mit den durchgehenden Tönen vereint eine Verbindnng der Harmonie=Schritte machen. Z. B.

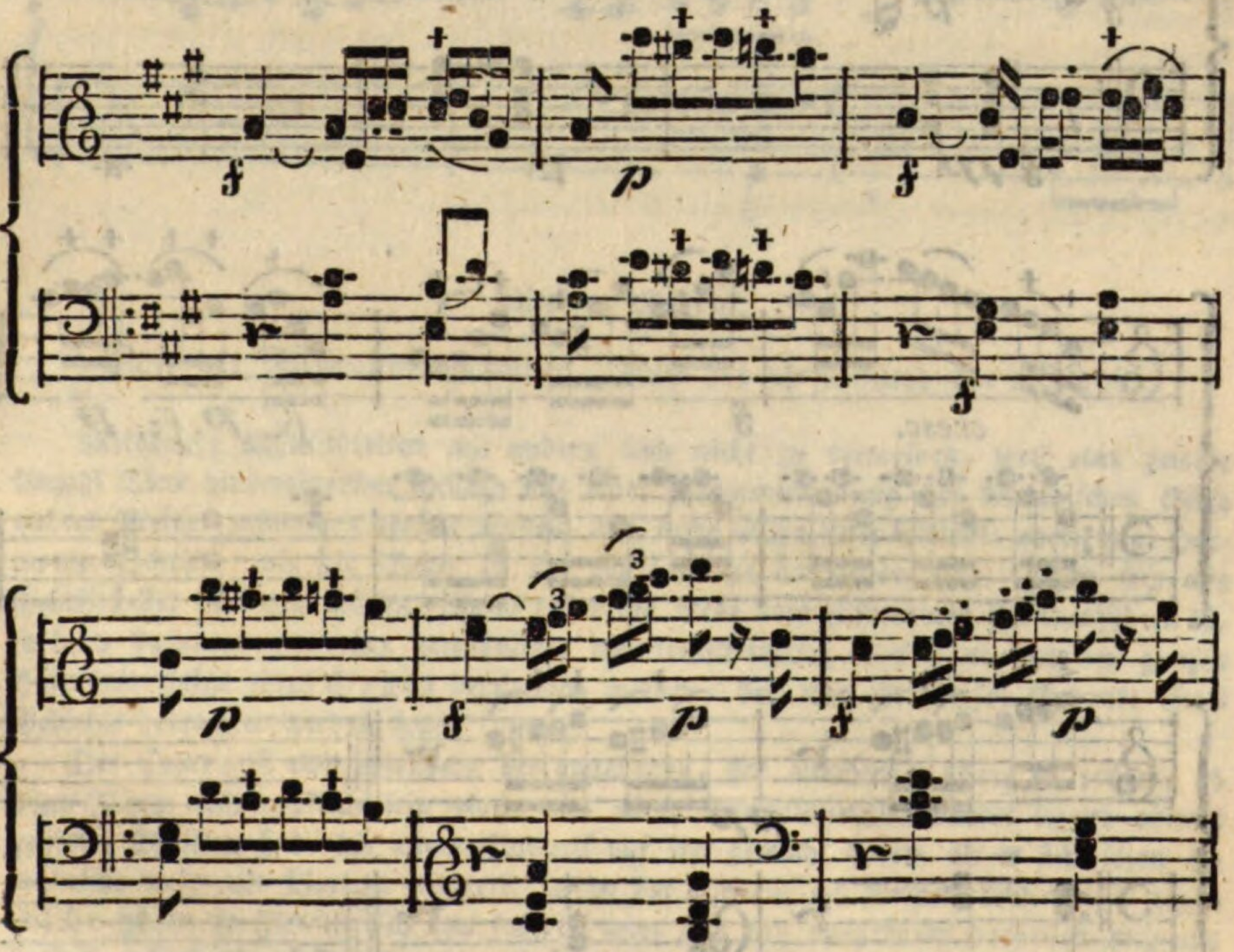


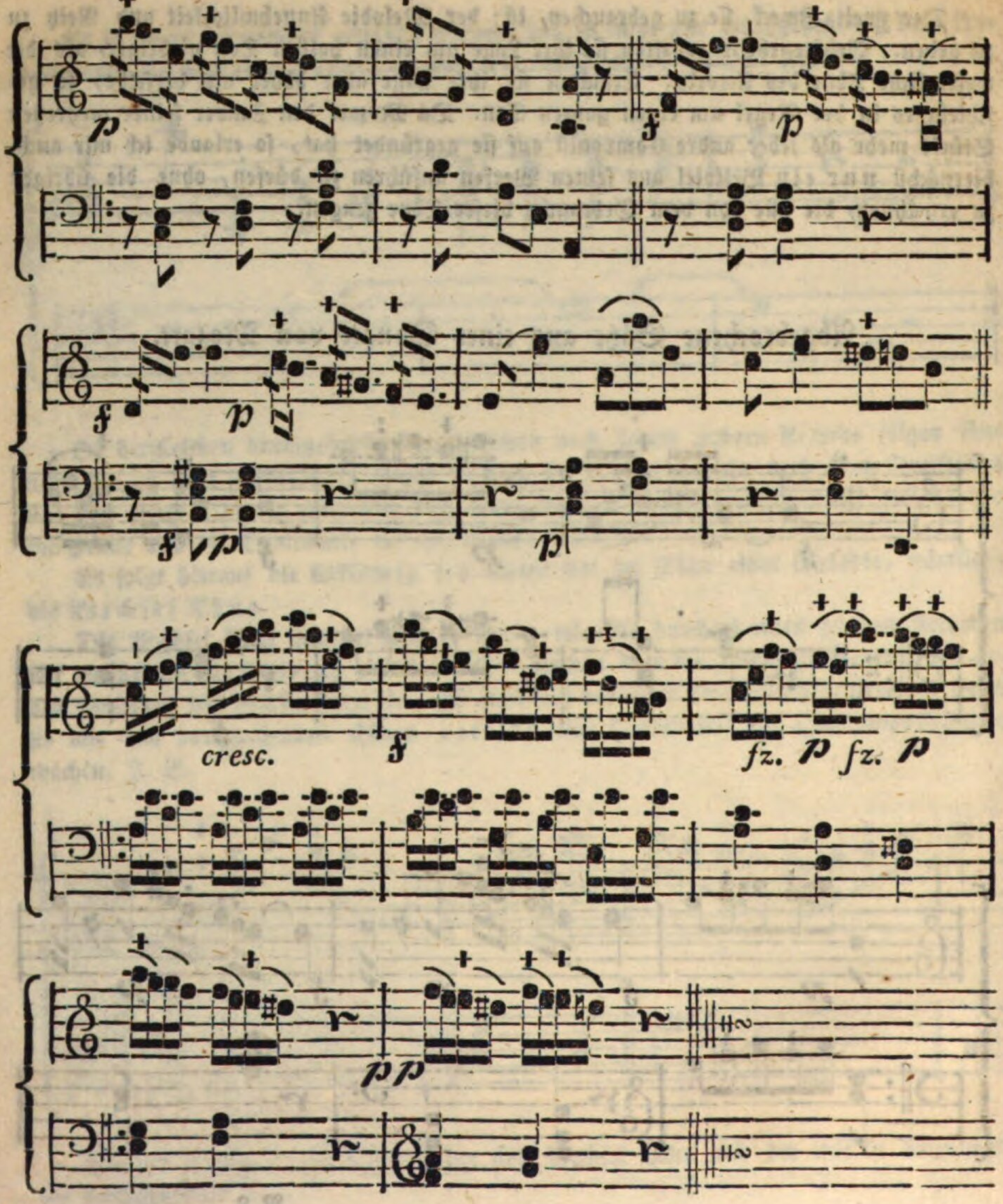
Die mit Punkten bezeichneten Töne sind Wechsel Töne und der mit × bezeichnete ein durchgehender Ton.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Der zweite Zweck, sie zu gebrauchen, ist: der Melodie Annehmlichkeit und Reitz zu zu geben. Größtentheils erhalten sie ihre Lage um eineu halben Ton niedriger, als die wesentliche Töne des Accords. Erhalten sie ihre Lage aber höher als derselbe, so geschieht es in der Regel um einen ganzen Ton. Da Mozart den Zauber seiner mehresten Stücke mehr als jeder andre Componist auf sie gegründet hat, so erlaube ich mir auch, hiernächst nur ein Beispiel aus seinen Werken anführen zu dürfen, ohne die übrigen zu erwähnen, die alle von dem Gebrauche dieser Töne zeugen.

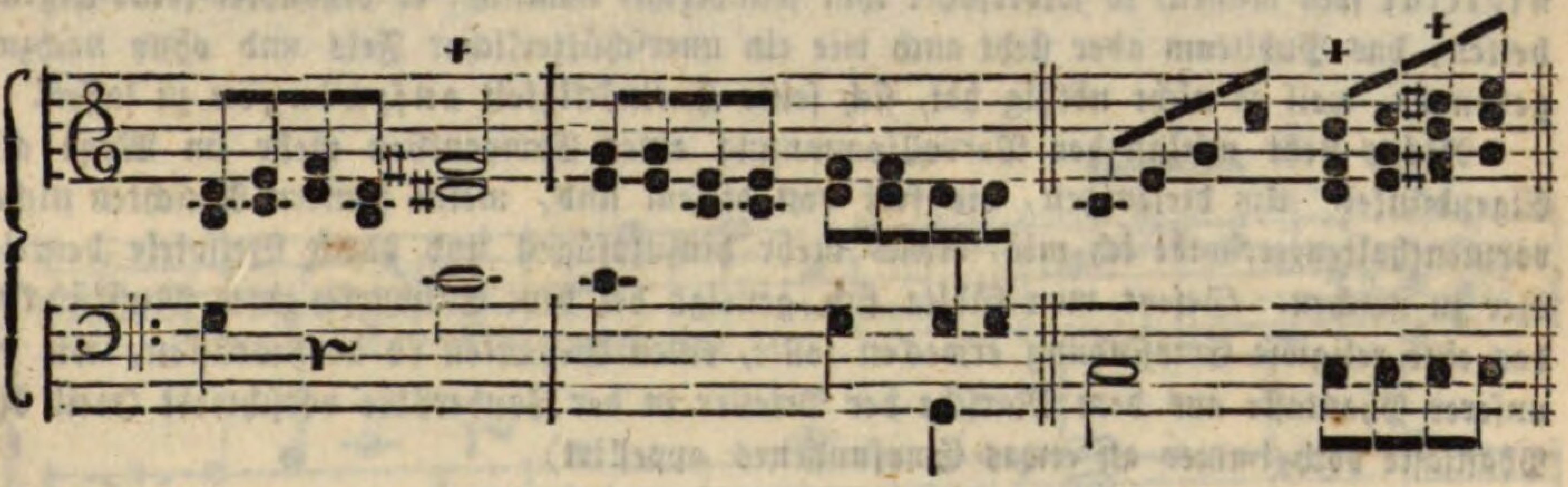
Abgebrochene Sätze aus einer Sonate von Mozart.




p
f
p
f
p
f
p
p
cresc.
f
fz.
p
fz.
p
pp

Alle mit × bezeichnete Töne sind Wechseltöne und deren Menge giebt den Beweiß, wie wesentlich nöthig sie sind, in Verbindung mit den durchgehenden Tönen den Melodien die Haupt Eigenschaft: die Sangbarkeit, zu geben.

Ich glaube durch die Wichtigkeit des Gegenstandes entschuldigt zu sein, wenn ich dem Leser nochmals in Erinnerung bringe, daß es auch Wechsel-Accorde giebt, die den Harmonie Schritten den nämlichen Reitz geben, wie die Töne den speziellen Melodien. Hier ein kleines Beispiel:



Viertes Kapitel.

Von der Aufnahme fremder Ideen bei Erfindung der Melodie.

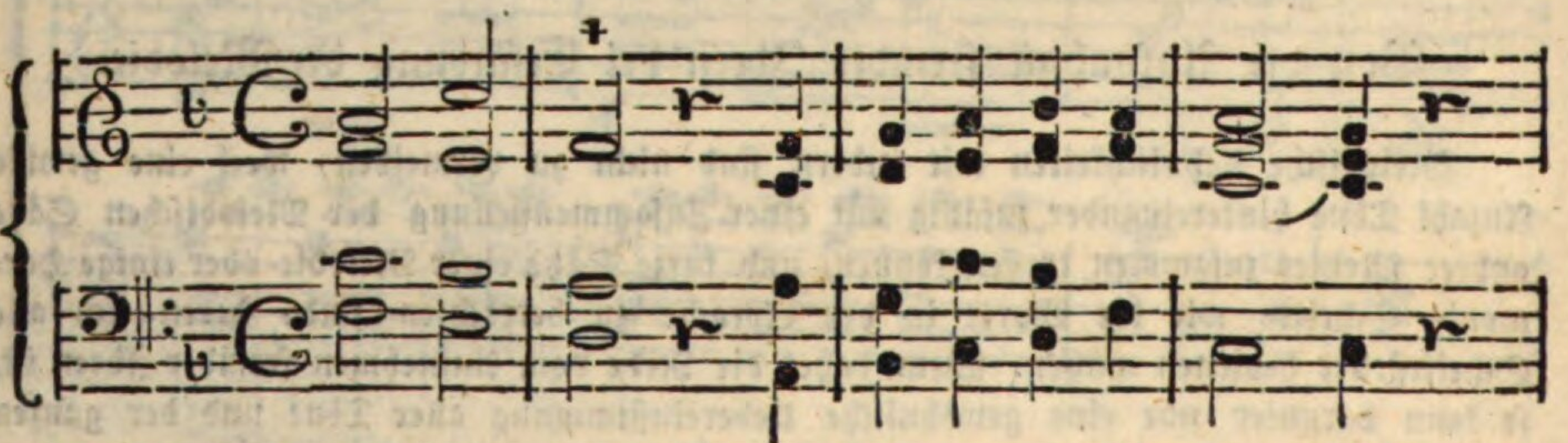
Melodische Aehnlichkeiten mit andern sind nicht zu vermeiden, weil eine gewiße Anzahl Töne hintereinander zufällig mit einer Zusammenstellung der Melodischen Sätze andrer Meister zusammen treffen können, und kurze Sätze einer Melodie oder einige Harmonie Schritte wie die Worte in der Sprache zu betrachten sind, deren sich alle Schriftsteller bedienen müssen. Wenn daher die Rede vom Aufnehmen fremder Ideen ist, so kann darunter nur eine gewöhnliche Uebereinstimmung aller Töne und der ganzen Harmonie Folge eines Satzes verstanden werden, der wie ein ganzer Gedanke eines Gedichts betrachtet werden kann.

Der Componist und besonders der angehende, hat allerdings scharf zu prüfen, ob seine Ideen auch wirklich sein eigen und nicht Reminiszenzen anderer irgend einmal gehörter Musiken sind, die einen Eindruck auf ihn gemacht haben, ob er sich schon ihrer nicht mehr mit Klarheit erinnert. Man hat Ursache, am meisten mißtrauisch gegen solche Ideen zu sein die sich uns sogleich ganz klar und ausgedehnt vorstellen und uns deshalb besonders gefallen, denn; es gehört schon eine starke Einbildungskraft dazu ei-

nen ganzen Satz mit der harmonischen Schattirung ohne Zuziehung der Urtheilskraft und ohne etwas abzuändern, zu erfinden.

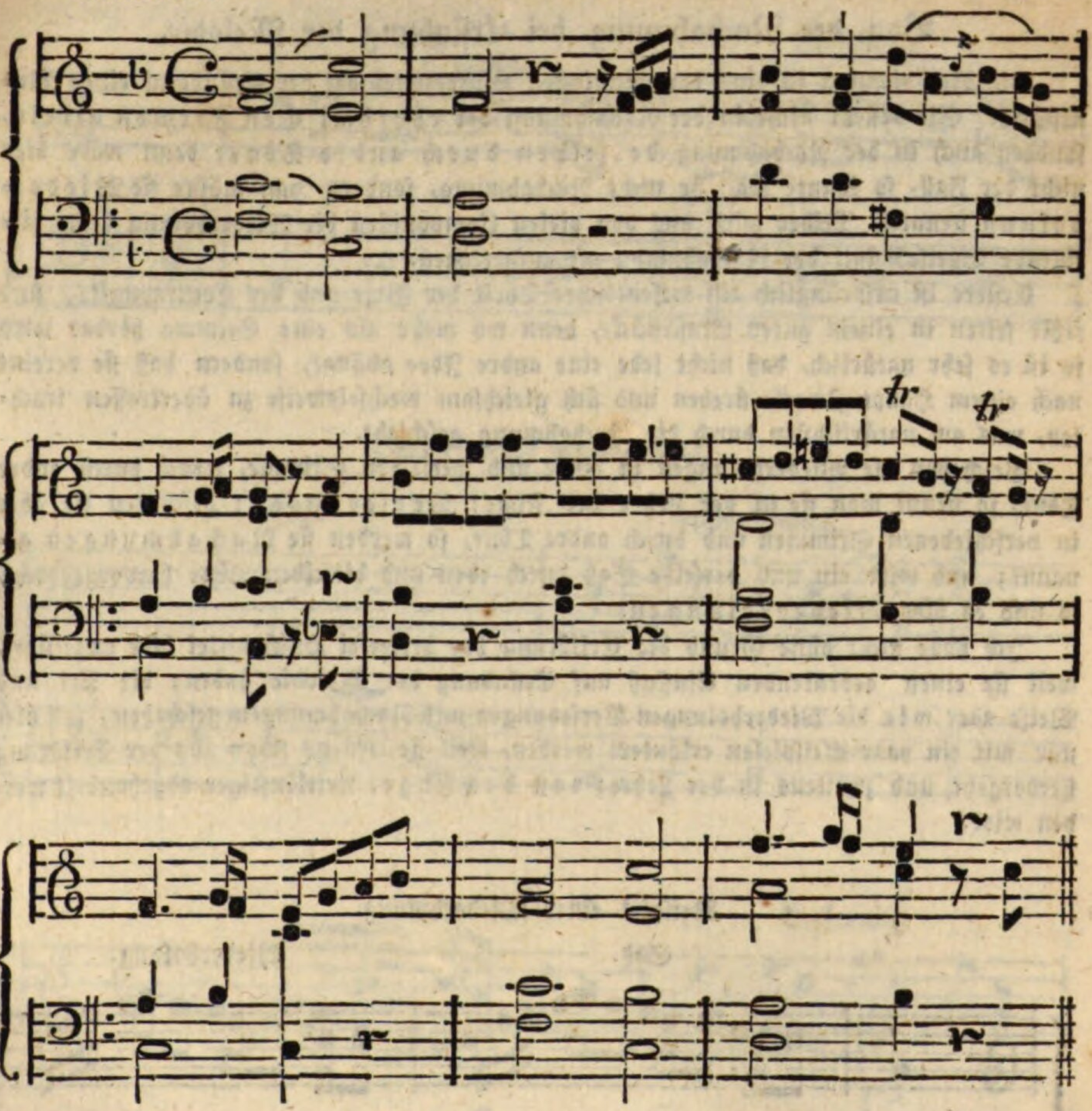
Um einer Täuschung dieser Art auszuweichen ist es am besten, etwas daran abzuändern; entweder schon in der Folge der melodischen Töne eines Gedankens, oder wenn er letztern wegen besondern Interesse beibehalten will, wenigstens dem Gegensatze eine andere Wendung zu geben. Ist der Componist ernstlich bemüht dies zu thun, so entgeht er gewiß dem Vorwurfe der Entlehnung fremder Ideen; ist er aber Egoist und von sich eingenommen, daß alles, was sich seiner Phantasie vorstellt, natürlich Producte seiner Genialität sein müssen, so widerfährt ihm sein Recht, nämlich: er behauptet seine Eigenheiten, das Publicum aber steht auch wie ein unerschütterlicher Fels und ohne nachzugeben da, weil es nicht nöthig hat, sich seine Hartnäckigkeit aufzwingen zu lassen.

Nichts steht mithin der Vervollkommnung eines Componisten mehr im Wege als Eigendünkel. Um diejenigen, die frei von diesem sind, meine fernern Ansichten nicht vorzuenthalten, erlaube ich mir, etwas mehr hinzuzufügen und durch Beispiele deutlicher zu machen. Gesetzt man fühlte sich geneigt bei dem Entwurfe eines Musikstücks, das eine religiöse Empfindung erwecken sollte, einen Gedanken so auszudrücken, wie er unserer Phantasie aus dem Marsche der Priester in der Zauberflöte vorschwebt (weil die Phantasie doch immer an etwas Empfundenes appellirt)



so würde bis zu dem Zeichen × Jedermann sogleich die Entlehnung des Gedankens erkennen, und darum eine Ungeduld empfinden, wenn nur die Hälfte des darauf folgenden Satzes hörbar würde. Gäbe man aber dem darauf folgenden Satze sowohl in rhythmischer als melodischer Hinsicht eine Abänderung, wodurch sich vielleicht auch die Modulation veränderte, ohngefähr auf diese Weise:

Andante.



ſo könnte von einem Plagiate nicht mehr die Rede ſein. Wenn man dasjenige, was in dem Kapitel von den Accente der Melodie geſagt iſt, zu Hülfe nimmt, ſo wird ſich die Armuth verlieren und eigne Erfindung an die Stelle treten.

Fünftes Kapitel.

Von der Nachahmung bei Erfindung der Melodie.

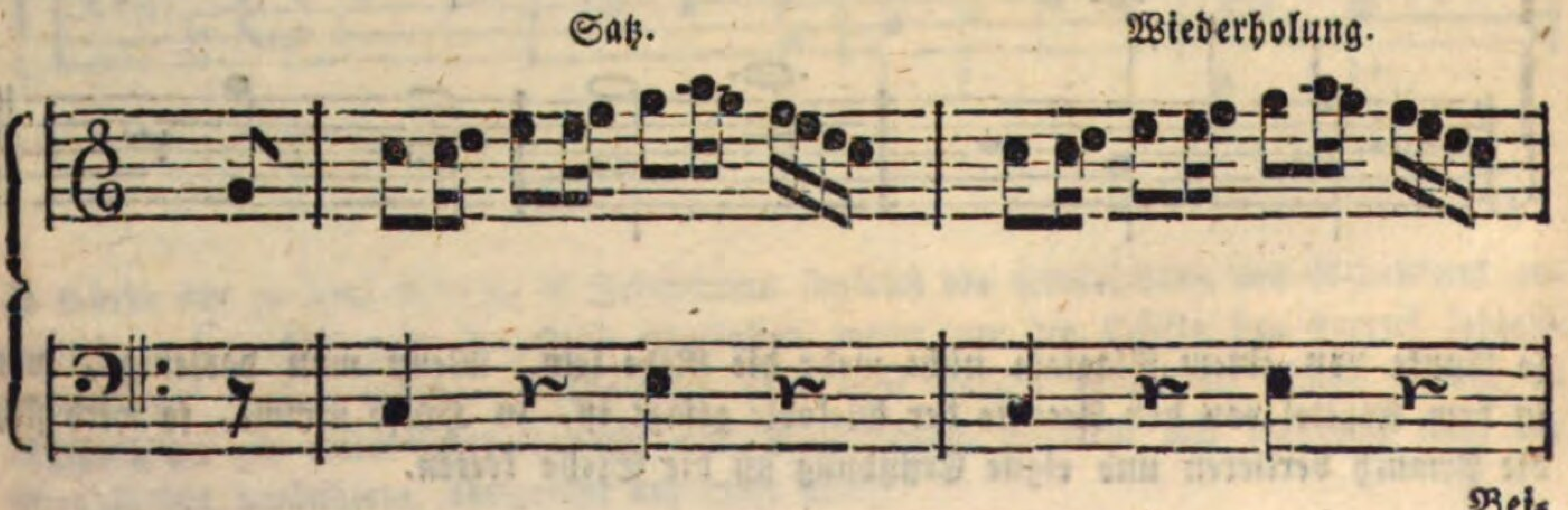
Die Nachahmung ist eins der wichtigsten Hülfsmittel bei der Erfindung eines Musikstücks. Sie besteht nicht in der Nachahmung der rhythmischen Formen allein, sondern auch in der Nachahmung derselben durch andre Töne; denn wäre dies nicht der Fall, so könnte man sie nicht Nachahmung, sondern man müßte sie Wiederholung nennen. Leider wird uns von vielen Componisten die Wiederholung (eine sättigende Speise) statt der Nachahmung oft aufgetragen.

Erstere ist ursprünglich ein wesentlicher Theil der Fuge und des Contrapunkts, und fehlt selten in einem guten Musikstücke, denn wo mehr als eine Stimme hörbar wird so ist es sehr natürlich, daß nicht jede eine andre Idee absingt, sondern daß sie vereint nach einem Haupt-Zwecke streben und sich gleichsam wechselsweise zu übertreffen trachten, was am natürlichsten durch die Nachahmung geschieht.

Geschehen die Wiederholungen in einer und derselben Stimme, jedoch durch andre Töne, so nennt man sie in der Lehre der Fuge: Versetzungen; geschehen sie aber in verschiedenen Stimmen und durch andre Töne, so werden sie Nachahmungen genannt; und wird ein und derselbe Satz durch eben und dieselben Töne hervorgebracht, so sind es blos Wiederholungen.

Ich habe nicht ohne Grund die Erklärung der dreierlei Hülfsmittel hier angeführt, weil sie einen bedeutenden Einfluß auf Erfindung der Melodie haben; die Art und Weise aber wie die Wiederholungen Versetzungen und Nachahmungen geschehen, soll hier nur mit ein paar Beispielen erläutert werden, weil sie erstens schon aus der Erklärung hervorgeht, und zweitens in der Lehre: von der Fuge: weitläuftiger abgehandelt werden wird.

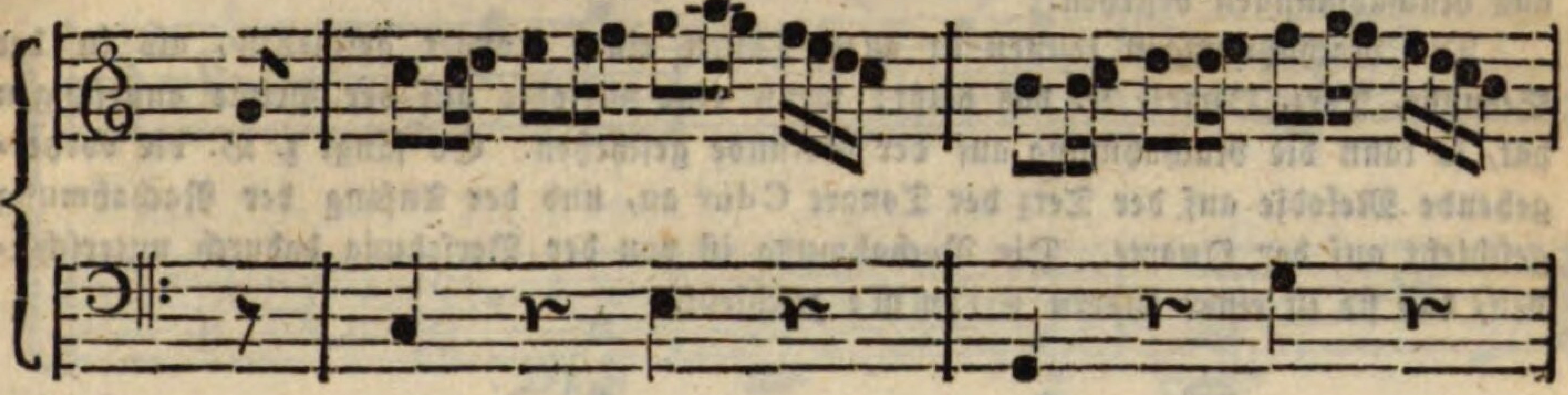
Beispiel einer Wiederholung.



Bei-

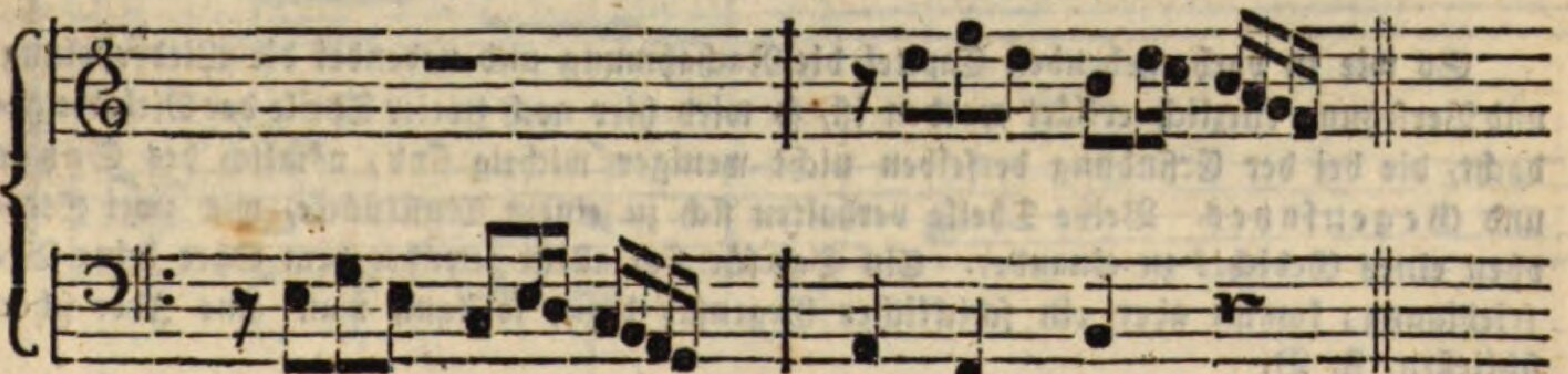
Beispiel einer Versetzung.

Satz. Versetzung.

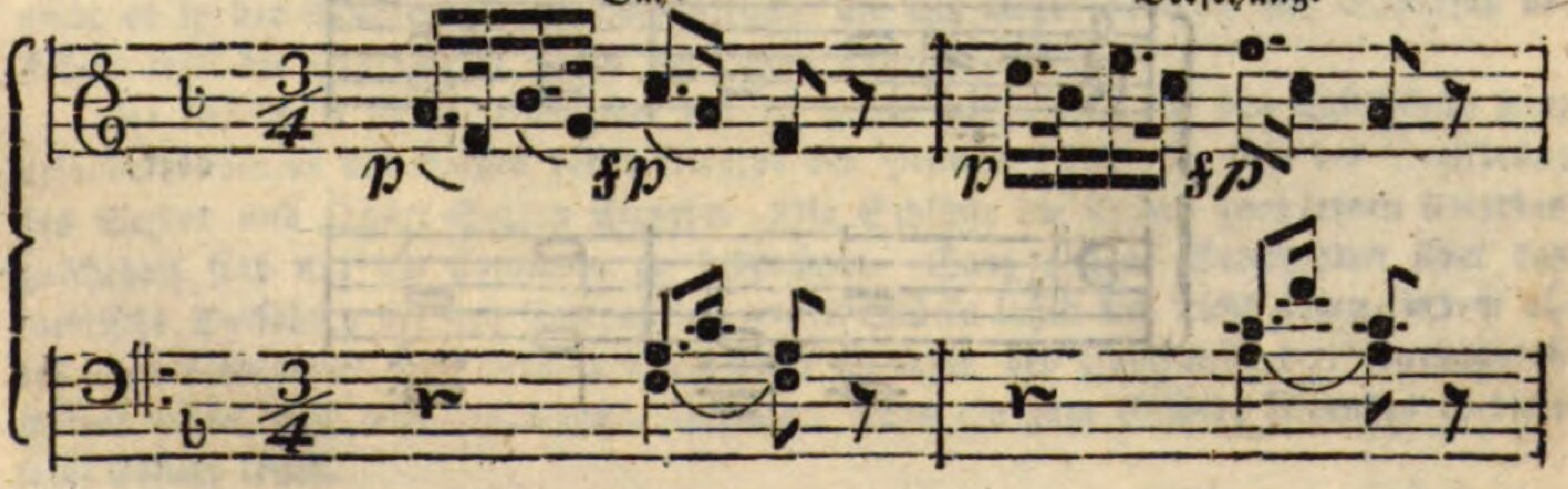


Beispiel einer Nachahmung.

Satz. Nachahmung.



Satz. Versetzung.



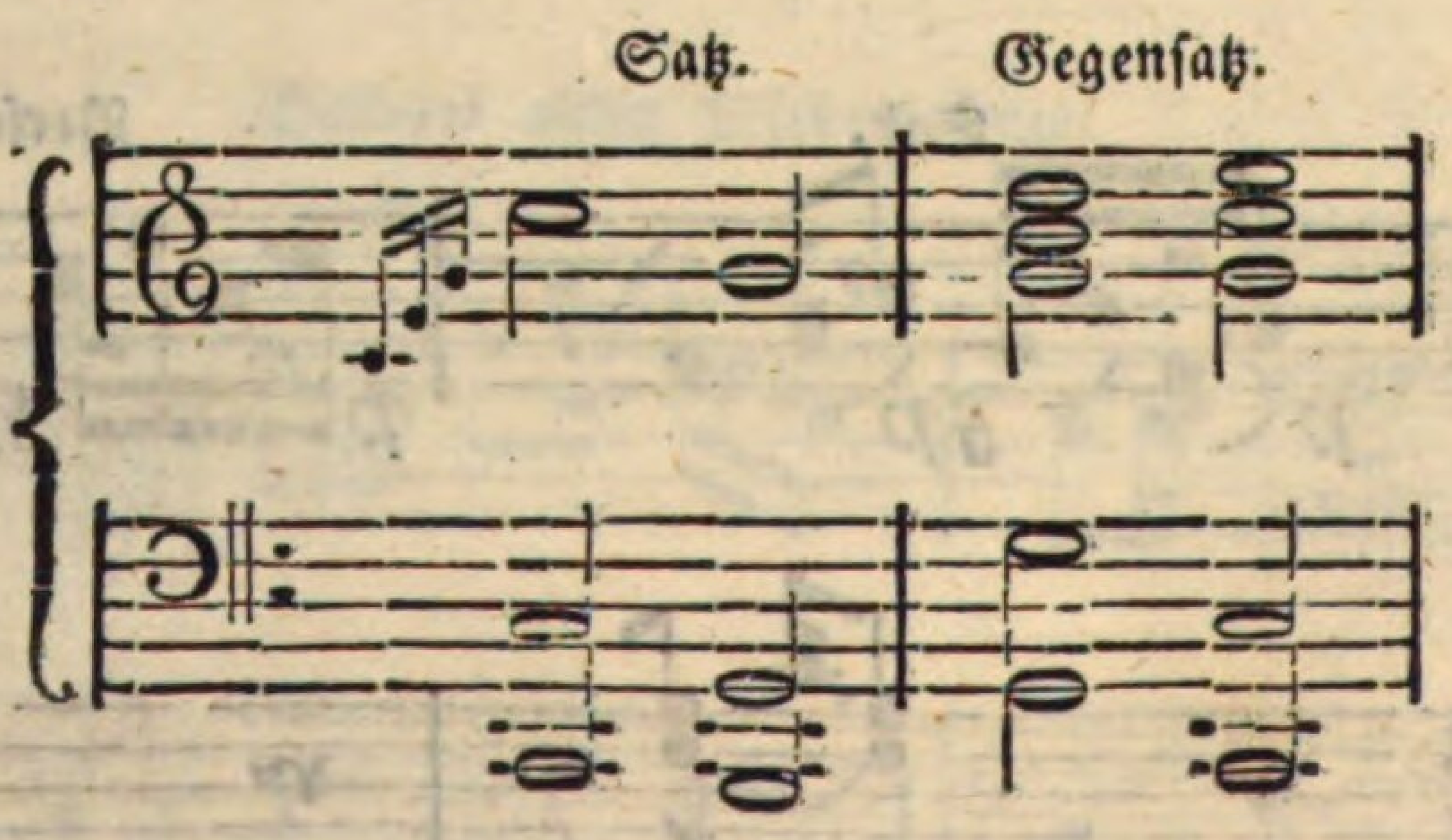
Es giebt außer der Fuge; in welcher die Nachahmung den wichtigsten Theil der Melodie ausmacht, einen großen Theil Musikstücke, deren Melodien einzig und allein aus Nachahmungen bestehen.

Die Nachahmungen können in allen Tönen einer Tonart geschehen, als in der Secunde, Terz, Quarte ꝛc. das heißt: wenn eine Melodie auf der Prime angefangen hat, so kann die Nachahmung auf der Sekunde geschehen. So fängt z. B. die vorhergehende Melodie auf der Terz der Tonart C dur an, und der Anfang der Nachahmung geschieht auf der Quarte. Die Nachahmung ist von der Versetzung dadurch unterschieden, daß sie in einer andern Stimme geschieht.

Fünftes Kapitel.

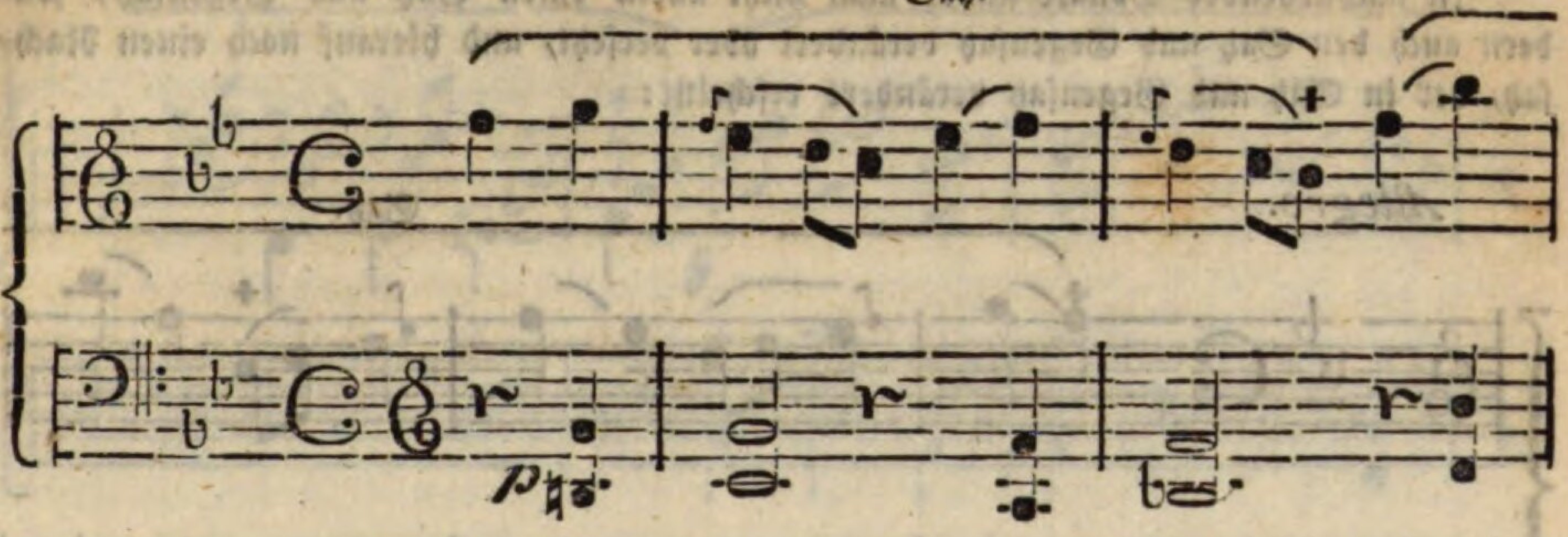
Ueber den Satz und Gegensatz bei Erfindung der Melodie.

So wie in vorhergehenden Capitel die Nachahmung und nebenbei die Wiederholung und Versetzung kürzlich erklärt worden ist, so wird hier noch zweier Theile der Melodie gedacht, die bei der Erfindung derselben nicht weniger wichtig sind, nämlich des Satzes und Gegensatzes. Beide Theile verhalten sich zu einem Musikstücke, wie zwei Strophen eines Gedichts zu einander. Ein Satz für sich allein gewährt dem Ohre keine Befriedigung; kommt aber ein schicklicher Gegensatz dazu, so kann man eine Idee schon schließen. Z. B.

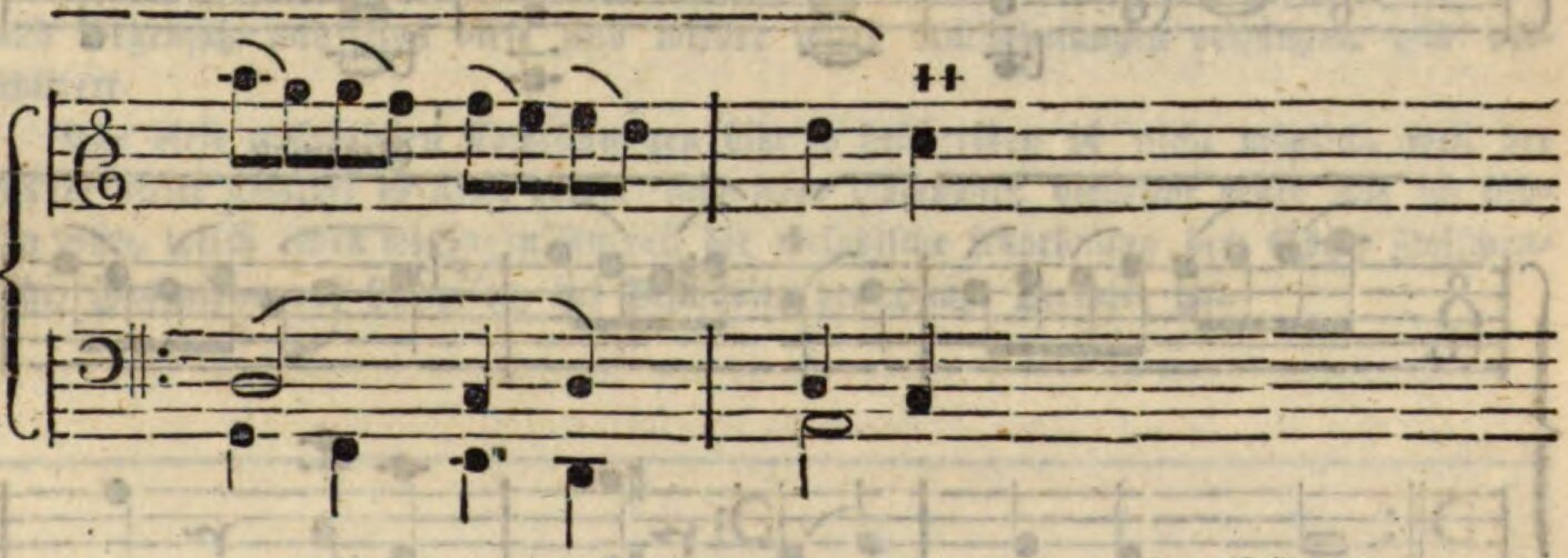


oder:

Satz.



Gegensatz.

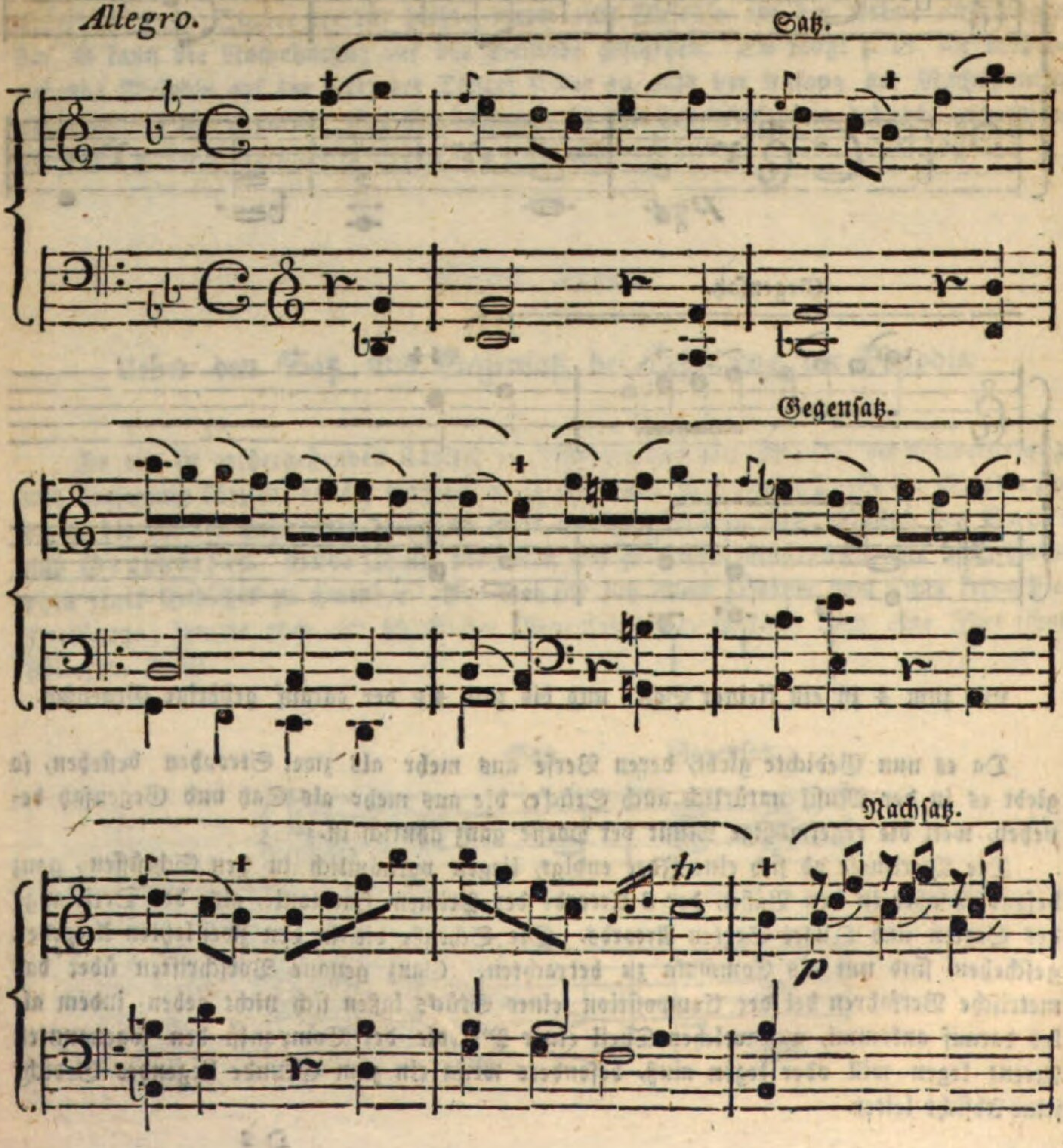


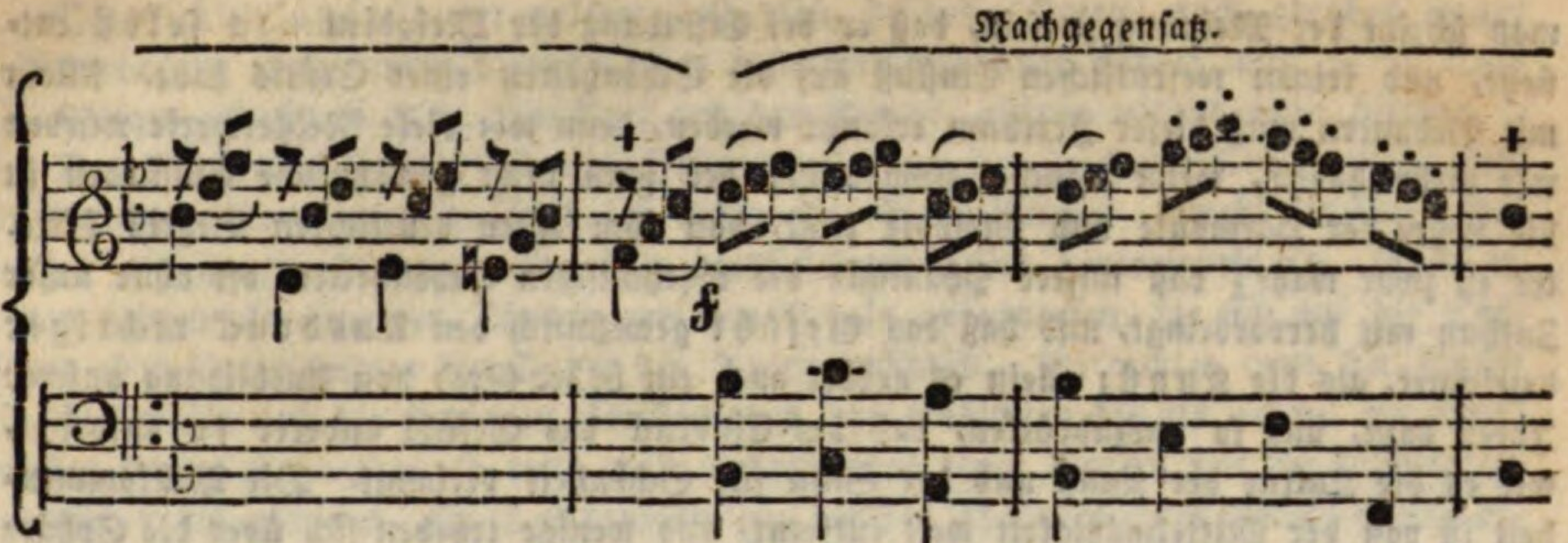
Bis zum + ist ein kleiner Satz, und bis zum ++ der darauf gehörige Gegensatz.

Da es nun Gedichte giebt, deren Verse aus mehr als zwei Strophen bestehen, so giebt es in der Musik natürlich auch Stücke, die aus mehr als Satz und Gegensatz bestehen, weil die regelmäßige Musik der Poesie ganz ähnlich ist.

Die Merkmale ob sich eine Idee endigt, liegen vornämlich in den Schlüssen, ganz besonders aber in den Bäßen der 3 Accorde der Primen Harmonie, als: des Dreiklangs des Sexten und Quart Sexten Accords. Die Schlüße die in den zwei letzten Accorden geschehen, sind nur als Commata zu betrachten. Ganz genaue Vorschriften über das metrische Verfahren bei der Composition eines Stücks laßen sich nicht geben, indem alles darauf ankommt, auf welchen Theil einer Melodie der Componist den sogenannten Accent legen will oder legen muß, besonders wenn ein zum Grunde liegendes Gedicht seine Absicht leitet.

In nachstehender Sonate findet man nicht allein einen Satz und Gegensatz, sondern auch den Satz und Gegensatz verändert oder versetzt, und hierauf noch einen Nachsatz, der in Satz und Gegensatz verändert erscheint:





Von einem + bis zum andern + findet sich immer wieder ein verkleinerter Satz und Gegensatz, und selbst diese sind wieder durch Nachahmungen verlängert und verschönert.

Alle diese melodischen Abweichungen hier zu beschreiben ist nicht möglich, weil der Raum dieser Blätter es nicht zuläßt, und jeder Componist vielleicht besser wie ich fühlen wird, welch einen wichtigen Antheil die melodische Anordnung der Sätze, Zwischensätze, Gegensätze und Nachsätze, bei Erfindung der Haupt Melodie hat.

Vierte Abtheilung.

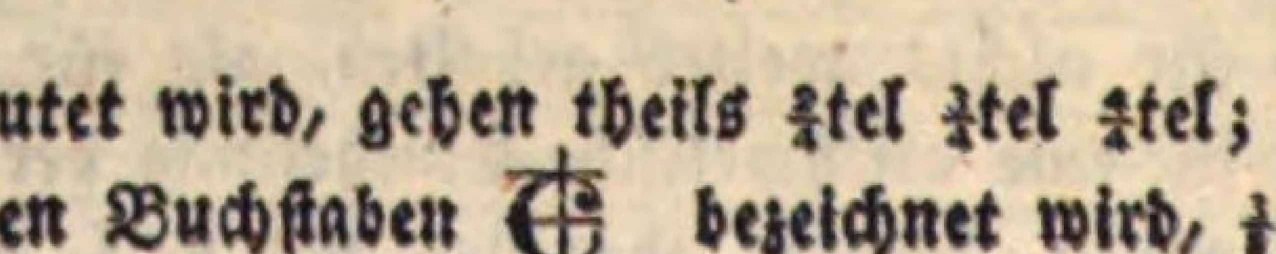
Erstes Kapitel.

Ueber den Rhythmus, das Metrum und die Symetrie der Musik.

Die Lehre des Rhythmus in der Musik ist, so viel mir bekannt ist, noch nirgends als ein wesentlicher Theil der Schönheiten in der Tonkunst gehörig gewürdigt worden. Es herrscht hierüber noch nicht hinlänglich Licht in der Art, ihn zweckmäßig anzuwenden. Er wird gewöhnlich für nichts weiter gehalten, als für eine taktgemäße Bewegung aller Stimmen, oder für eine arithmetische Eintheilung der Noten, (als Zeichen der Musik) deren mehrere zusammen, Figuren oder Passagen u. s. w. genannt werden, und

man scheint der Meinung zu sein, daß er bei Erfindung der Melodien von selbst entstehe, und keinen wesentlichen Einfluß auf die Schönheiten eines Stücks habe. Allein mit Bedauern muß dieser Irrthum erkannt werden, denn wie viele Meisterwerke würden wir mehr haben, wenn mancher Componist; der sonst nicht gewöhnliche Einsichten in die Lehre der Harmonie und Melodie zeigt, von ihm einen deutlichern Begriff hätte. Es ist zwar wahr, daß unsere Phantasie die rhythmischen Schönheiten oft ohne unser Zuthun mit hervorbringt, und daß das Gefühl gewöhnlich den Ausdruck richtiger bezeichnet, als die Kunst; allein es gehört auch ein hoher Grad von Ausbildung unserer Ideen dazu, uns so auszudrücken, daß der Eindruck das Gefühl anderer so anspricht, wie es die Kultur der Kunst und der Sinn für Schönheit verlangt. Die Vollkommenheit ist von der Mittelmäßigkeit weit entfernt, und wenige erheben sich über die Sphäre der Gemeinheit. Wer Sinn für Musik hat, wird seine Empfindungen auch allenfalls in Tönen ausdrücken können; wenn man aber den Ausdruck einer Leidenschaft von Tausenden niederschreiben lassen wollte, so würde man die Verschiedenheit der Kultur und der Schreibart der Musik, so wie des Effects erst recht zu bemerken Gelegenheit haben. Der Grund liegt unstreitig darin: daß uns noch die Kunst und die Kenntniß der Mittel fehlt, die, unserer Seele vorschwebenden Gedanken, ausdrücken und verschönern zu können; So wenig sonst in den Künsten die Schönheiten nach Regeln erfunden werden können, so wenig muß es jedoch an dem technischen Theile und an der Kenntniß der Elemente derselben fehlen, um die feinsten Nuancen tief zu empfinden und richtig wieder niederschreiben zu können; denn, im Gegentheil ist immer zweierlei Mangel vorhanden, entweder der des klaren Bewußtseins, oder der des richtigen Ausdrucks. Die Mittel des Ausdrucks der Gefühle in der Musik, bestehen wesentlich in der Anordnung der Töne hintereinander (Melodie) und zugleich übereinander (Harmonie) und in der Art und Weise, wie sie hintereinander nach einem bestimmten Zeitmaaße (Tact) in verschiedener Dauer (rhythmisch), den Versmaaßen ähnlich (metrisch) und poetisch (symetrisch) zusammengestellt werden. Die letzten Theile deutlich zu machen, sei also hiernächst der Zweck meines Versuchs.

Ich muß vorher erinnern, daß der Tact nicht der Rhythmus, sondern nur das Maaß eines Zeitraums ist, nach welchem gewiße Zeichen (Noten) mit einander abwechseln und gehört werden. Auf ein dergleichen Maaß, was auf dem Notensysteme:



durch Tactstriche angedeutet wird, gehen theils 2/4tel 3/4tel 4/4tel; welche letztere ein ganzer Tact genannt und mit den Buchstaben 𝄵 bezeichnet wird, 3/8tel 6/8tel 12/8tel.

Die Schnelligkeit, in welcher Zeit diese Zeichen (Noten) nach gleicher Dauer gehört werden, nennt man Tempo, was besonders bezeichnet werden muß, z. B. Adagio, Allegro, Presto u. s. w. der Tact und das Tempo gehören mithin nicht hierher.

Der Rhythmus *) aber ist eine Zusammenstellung der Zeichen (Noten, wozu auch die Pausen gehören) nach verschiedenen Arten oder Eintheilungen, sowohl einzelner Gedanken als ganzer Perioden, um einen beabsichtigten Effect hervorzubringen. Er ist in seinen ganzen als einzelnen Theilen gewissen Regeln unterworfen, die sich auf die Diffidenz oder Vergrößerung der Dauer der Noten gründen. Betrachtet man die Noten als Silbenfüße und die Perioden als Strophen von Gedichten die als solche ein symetrisches Ganze ausmachen, so wird man einigermaßen einen Begriff von der Wichtigkeit des Rhythmus erlangen. Er ist es vornehmlich, der den Charakter eines Stücks ausdrückt, wenn er durch die Bewegung (Tempo) unterstützt wird. Die schönsten Melodien und Harmonien können ohne seinen zweckmäßigen Beitritt nichts effectuiren, und werden bald mehr bald weniger matt, schläfrig, platt sowie ohne Feuer und Leben sein. Wem dies nicht einleuchtet, versuche es, die Harmonien der einzelnen Stücke im Don Juan von Mozart, von Gluck in seiner Alceste ꝛc. in der nämlichen Folge melodisch anders zu ordnen, ohne den bisherigen Rhythmus beizubehalten, und man wird bald mit Erstaunen die Feder niederlegen und finden, welchen tiefen Blick Mozart und Gluck in den dem Anscheine nach materiellen Theil des Rhythmus gethan haben. Es ist gewiß nicht am unrechten Orte, hier die allgemeine Meinung: als habe die Phantasie alles ohne ihre Urtheilskraft so geordnet und so vorgezaubert wie es ist, zu widerlegen, nur muß ich von mir ablehnen, die Art und Weise zu beschreiben, auf welchen Grund sie die Töne gerade so geordnet haben, weil dies Sache der Genialität ist, die ihnen beigewohnt hat.

Um ein paar Beispiele anführen zu können, worinnen der Rhythmus in der Musik besteht, muß vorerst der Silbenfüße in der Dichtkunst (da die Poesie einmal den Hauptbegriff des Rhythmus erhellen soll) gedacht werden.

Die Silben in der Poesie sind entweder lang – oder kurz ◡ oder willkührlich ⏔

Aus diesen Silbenfüßen sind die Worte zusammengesetzt, die oft aus ein, zwei, drei und mehr Silben bestehen, und verschieden benannt werden, als:

einsilbige:

Licht –

*) Ich will die musikalische Poesie; wie dieses Kapitel überschrieben sein sollte, überhaupt Rhythmus nennen, worunter ich auch die andern wesentlichen Theile als: das Metrum und die Symetrie hiermit verstanden wißen möchte.

zweisilbige:

Geduld	⏑ –	Jambe.
Liebe	– ⏑	Trochäe.
Sanftmuth	– –	Spondäe.

dreisilbige:

Glücklicher	– ⏑ ⏑	Daktyl.
offenbar	⏑ ⏑ –	Anapäst.
Gedanke	⏑ – ⏑	Amphibrachis.
Seligkeit	– ⏑ –	Amphimazer.
Umarmung	⏑ – –	Bakchius.
Allvater	– – ⏑	Antibakchius.

viersilbige:

Wonnegefild	– ⏑ ⏑ –	Choriambe.
rührendere	– ⏑ ⏑ ⏑	Päan.

Aus diesen Wortfiguren entspringt wieder das Silben- und Versmaas (Metrum) so bald die Silben verschieden zusammengesetzt werden. Das Versmaas ist mithin verschieden und es kann ein Vers (der aus einer Zeile besteht) aus wenig Silben bestehen, als:

Ich rühme mir
Mein Dörfchen hier,
Denn schönre Auen,
Als rings umher
Die Blicke schauen,
Blühn nirgends mehr.

und auch aus mehrern, als:

In diesen heiligen Hallen
Kennt man die Rache nicht,
Und ist der Mensch gefallen
Führt Liebe ihn zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freundes Hand
Vergnügt und froh ins beßre Land.

Meh=

Mehrere dieser Verse (eigentlich Zeilen oder Strophen) machen ein Gedicht aus, was oft aus mehrern in dem Versmaaße sich gleichbleibenden Abtheilungen besteht, die man (zwar mit Unrecht) auch Verse nennt. Eine solche Abtheilung oder Vers würde folgender sein:

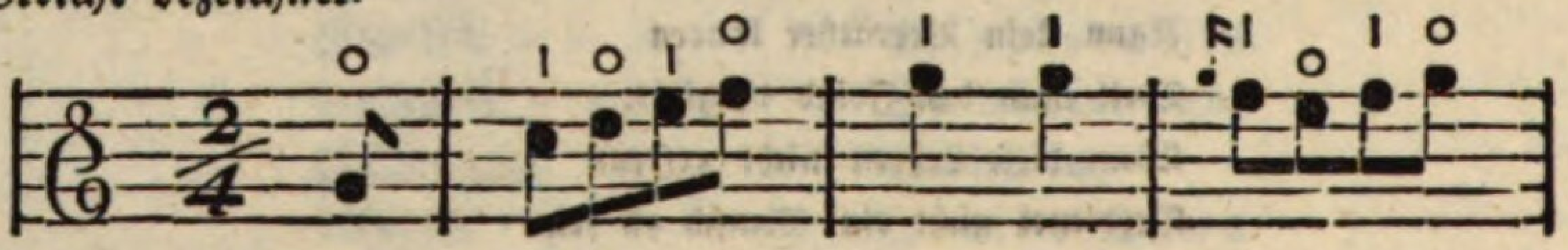
In diesen heiligen Mauern
Wo Mensch den Menschen liebt,
Kann kein Verräther lauern
Weil man den Feind vergiebt.
Wem diese Lehren nicht erfreun
Verdienet nicht ein Mensch zu sein.

Außer diesen Versen, woraus nach einem gewissen Metrum und einer gewissen Wahl der erstern zu einem symetrischen Ganzen, Gedichte gebildet werden, giebt es eine Art von Prosa in der dramatischen Dichtkunst, von welcher die Musik in der Oper, Gebrauch machen muß, nämlich die Recitative. Sie gehören bald der Gattung des Monologs, bald des Dialogs, bald der Erzählung an, und stimmen insofern mit der Musik überein, indem letztere eben so wenig eine symetrische Zusammensetzung der Gedanken beobachtet als die Dichtkunst, welche vermeidet, die Verse oder Strophen zu Abtheilungen zu ordnen.

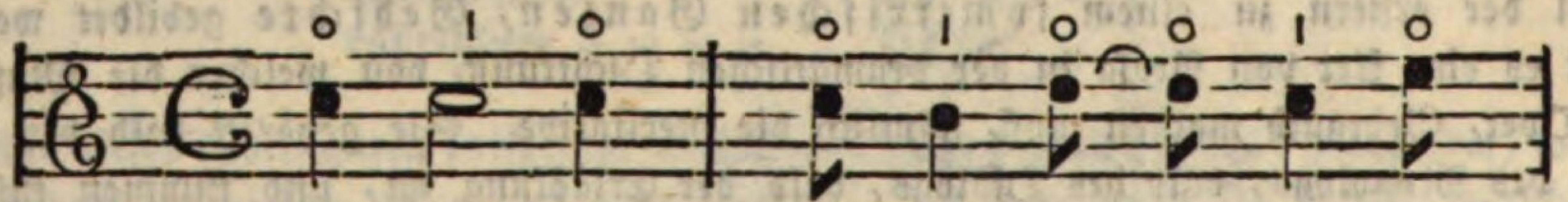
Jede Musik soll so gut eine Empfindung erregen als die Sprache, und deshalb muß sie die Kunst, deren sich der Schriftsteller, besonders der Dichter bedient, zum Muster wählen, denn wenn die Töne gleich nicht mit Worten begleitet werden, wie in der Sonate, Symphonie, dem Conzert, so ist doch kein Gedanke in einem solchen Stücke, der nicht irgend eine Leidenschaft, ein Gefühl in uns erregte, selbst wenn er ohne Intereße oder Schönheit ist. Daher rührt es auch, daß wir eine Menge Musikstücke haben, die aus weiter nichts als grammatikalisch geordneten Tönen ohne bestimmten Sinn und Charakter bestehen, und die uns mithin kalt laßen und kalt lassen müssen, weil unser Gefühl weder besonders aufgeregt noch befriedigt wird. Und warum kehren wir immer wieder zu denjenigen Stücken zurück, die auf unsre Gefühle einen so lebhaften Eindruck gemacht haben und in welchen eine Sprache unsers Herzens herrscht? Ist es denn eine größere Kunst, vielerlei Paßagen und Tiraden hintereinander bunt abwechseln zu laßen, was man oft Originalität, Neuheit, nennt; vielerlei Stimmen untereinander in Bewegung zu setzen, wo jede nach einem andern Ziele, ja größtentheils nach gar keinem läuft; oder ist es eine größere, wenn alle Theile so geordnet werden, daß sie einen Total Eindruck effectuiren? Sapienti sat.

Das, was vorher über die Dichtkunst gesagt ist, wird hinreichend sein, den Begriff der Aehnlichkeit zwischen der Poesie und der Musik in ein helleres Licht zu setzen, und ich glaube mit guten Gewißen in dem Versuche *) die musikalische Poesie, (was das Recitativ ausgenommen, jede regelmäßige Musik ist) anschaulich zu machen, fortfahren zu können.

Die langen Silbenfüße sind in der Musik die, worauf der Ausdruck, den man auch schweren Tacttheil nennt, gelegt wird. Im nachstehenden Beispiele sind sie mit einem Striche bezeichnet.

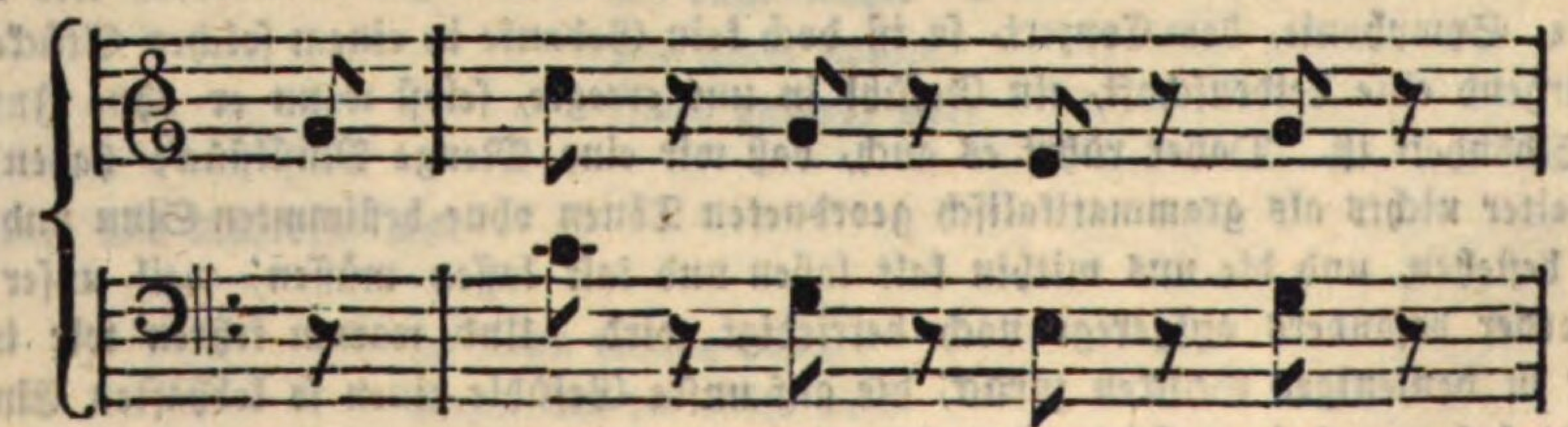


Die Noten die mit einer o bezeichnet und durchgehende Noten oder leichte Tacttheile genannt werden, bedeuten die kurzen Silbenfüße. Ferner



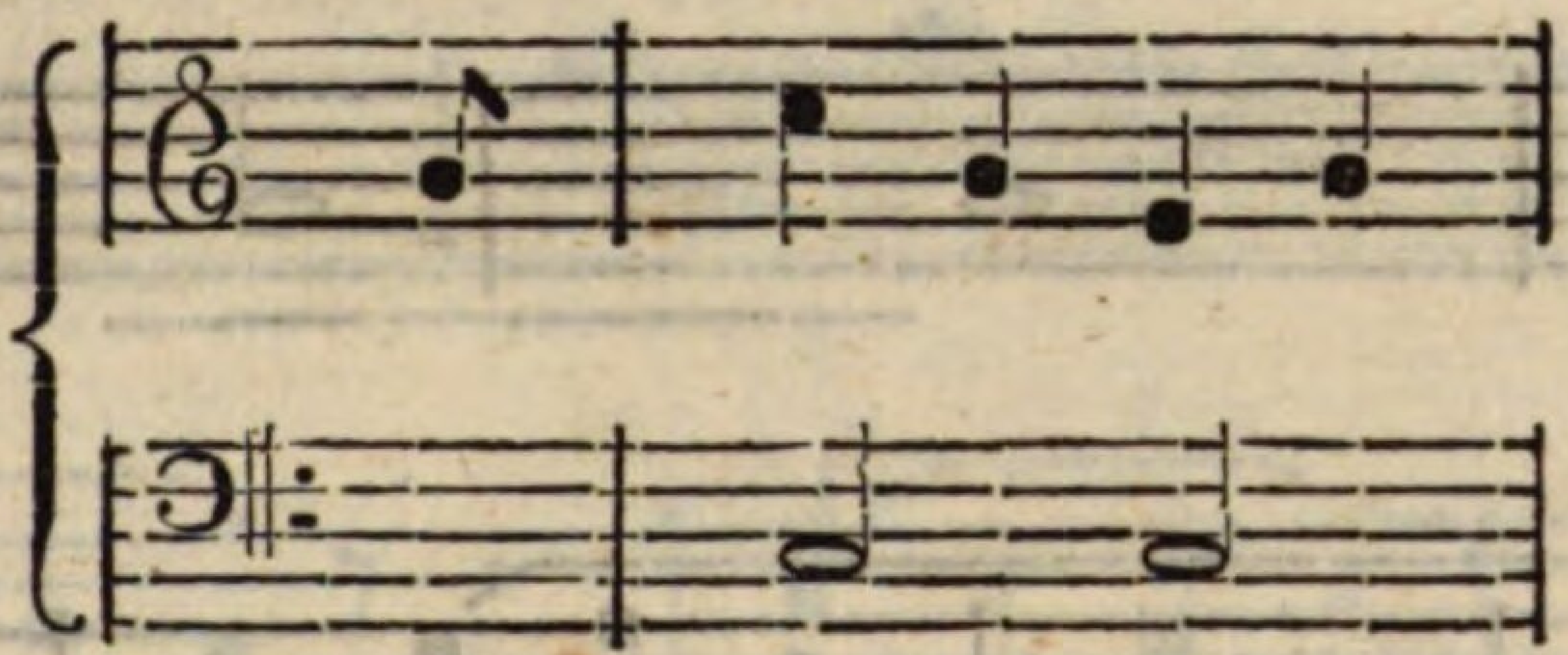
Hier kommt die lange Silbe im ersten Tacte auf die zweite Note, und im zweiten Tacte auf die zweite und fünfte Note.

In der Poesie giebt es nun Wörter von einer Silbe, die sowohl für kurz als lang genommen werden können und gleiche Dauer haben, als: kennt man die Rache nicht. In der Musik sind es ohngefähr solche:

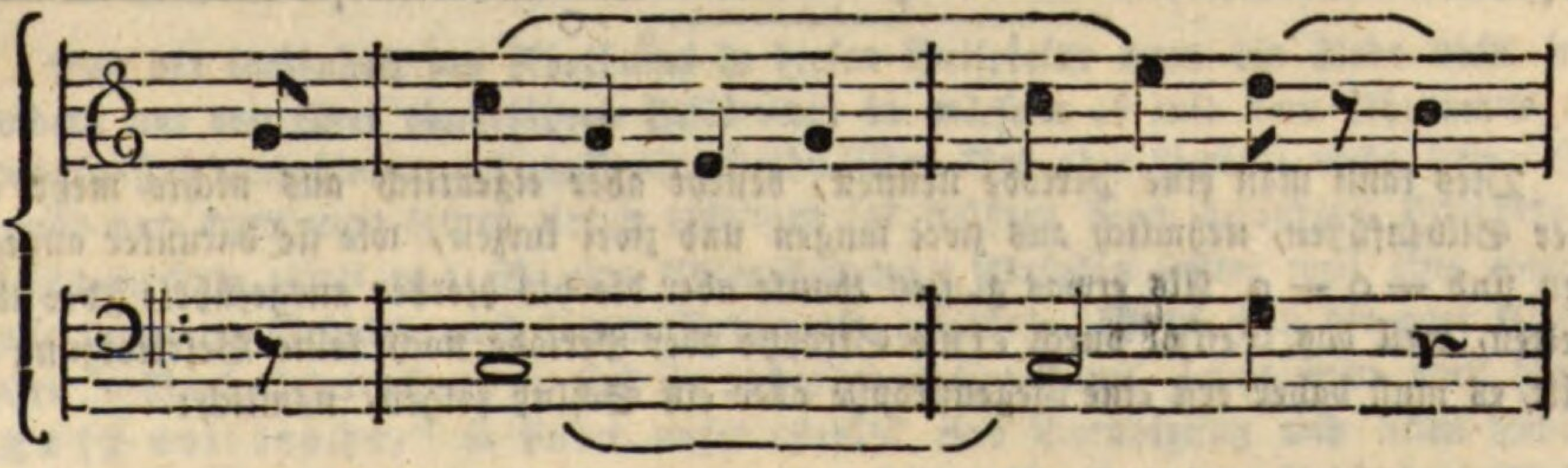


*) Es wäre sehr wünschenswerth, der Tonsetzkunst solche bestimmte Regeln zu geben, wie die Dichtkunst hat, denn nur alsdann würde man die Hoffnung haben, von den Componisten Muster von Idealität verlangen zu können, die man jetzt nicht verlangen kann, weil weder sie (die unsterblichen Männer; Gluck, Mozart, Haydn rc. ausgenommen) noch die richtende Kunstwelt einen andern Maaßstab als das Gefühl und die Phantasie, haben.

Die Aehnlichkeit mit diesen Silbenfüßen entsteht dadurch, daß die Harmonie (oder hier der Baß) gleichen Schritt mit der Melodie geht *) die Silbenfüße würden sich aber gleich verändern, wenn man den Baß änderte z. B.



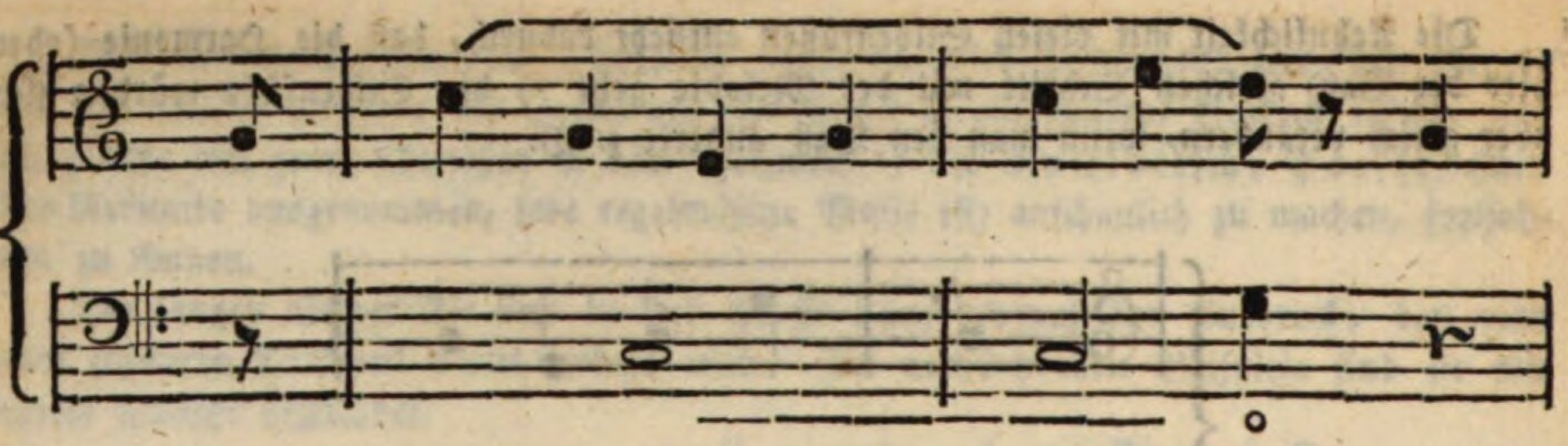
Nach diesem Beispiele liegen die langen Silbenfüße sogleich wieder auf der ersten und dritten Note, und die kurzen, außer dem Aufschlag, auf der zweiten und vierten Note des Diskants. Will man die Silben noch mehr ausdehnen (was in der Musik, ein Vers oder Strophe genannt werden kann) so kann man die Idee so setzen:

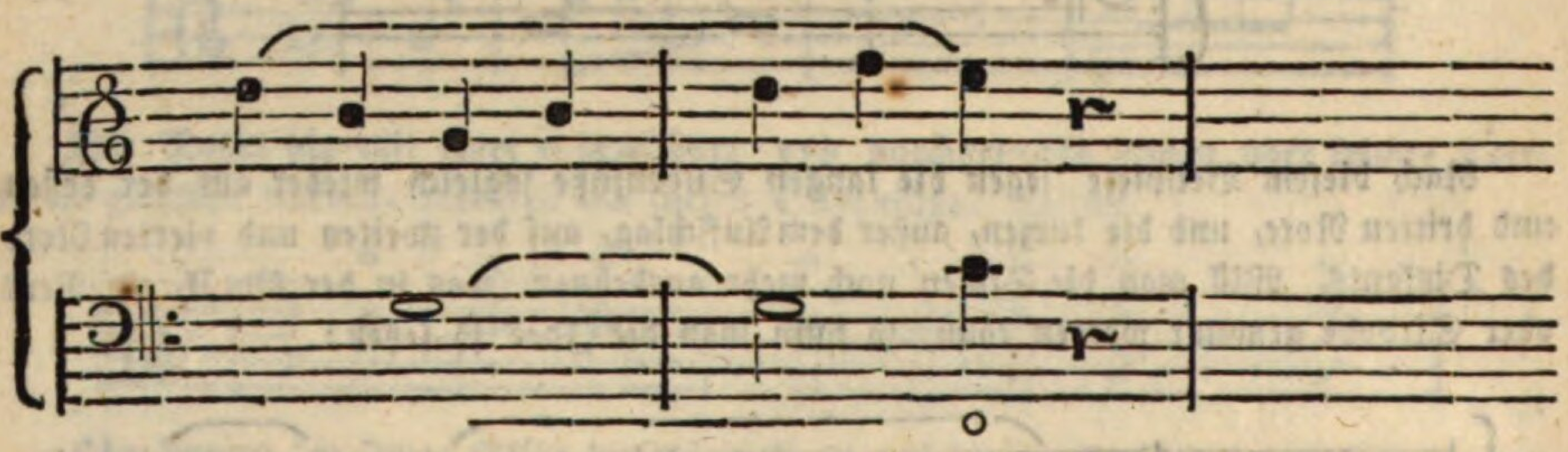


Die zwei ersten Klammern im Diskant und Baß zeigen an, wie weit die zwei langen Silbenfüße gehen, und die letzte bezeichnet die kurzen.

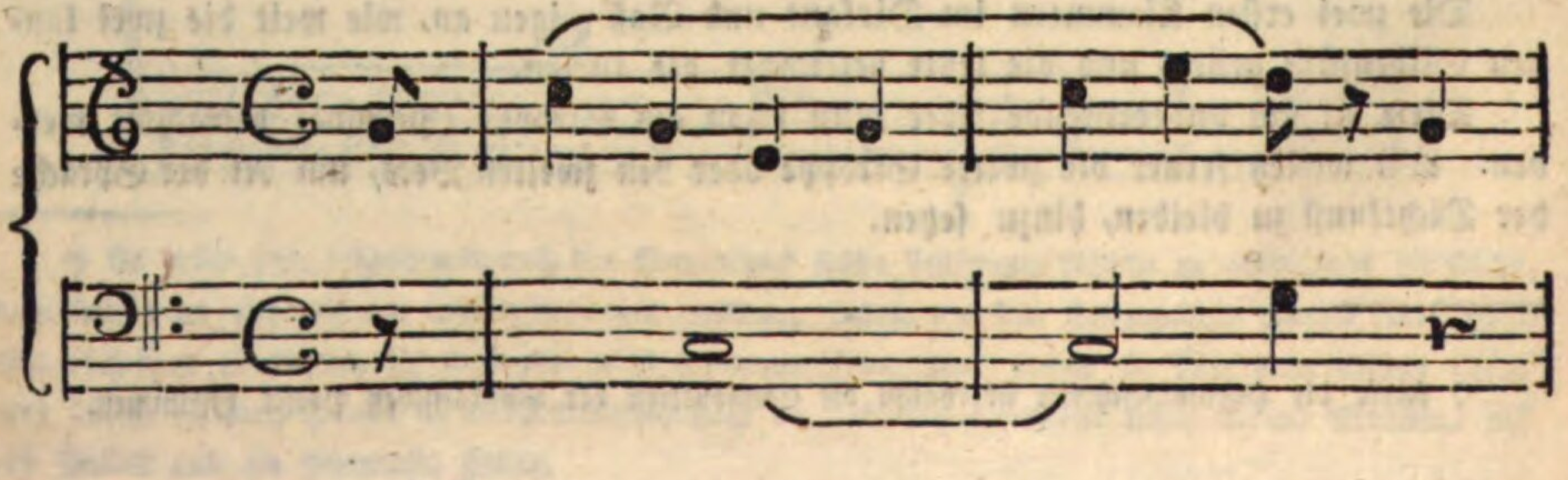
Diese an sich unbedeutende Idee kann schon als Strophe (Periode) betrachtet werden. Wir wollen ferner die zweite Strophe oder den zweiten Vers, um bei der Sprache der Dichtkunst zu bleiben, hinzu setzen.

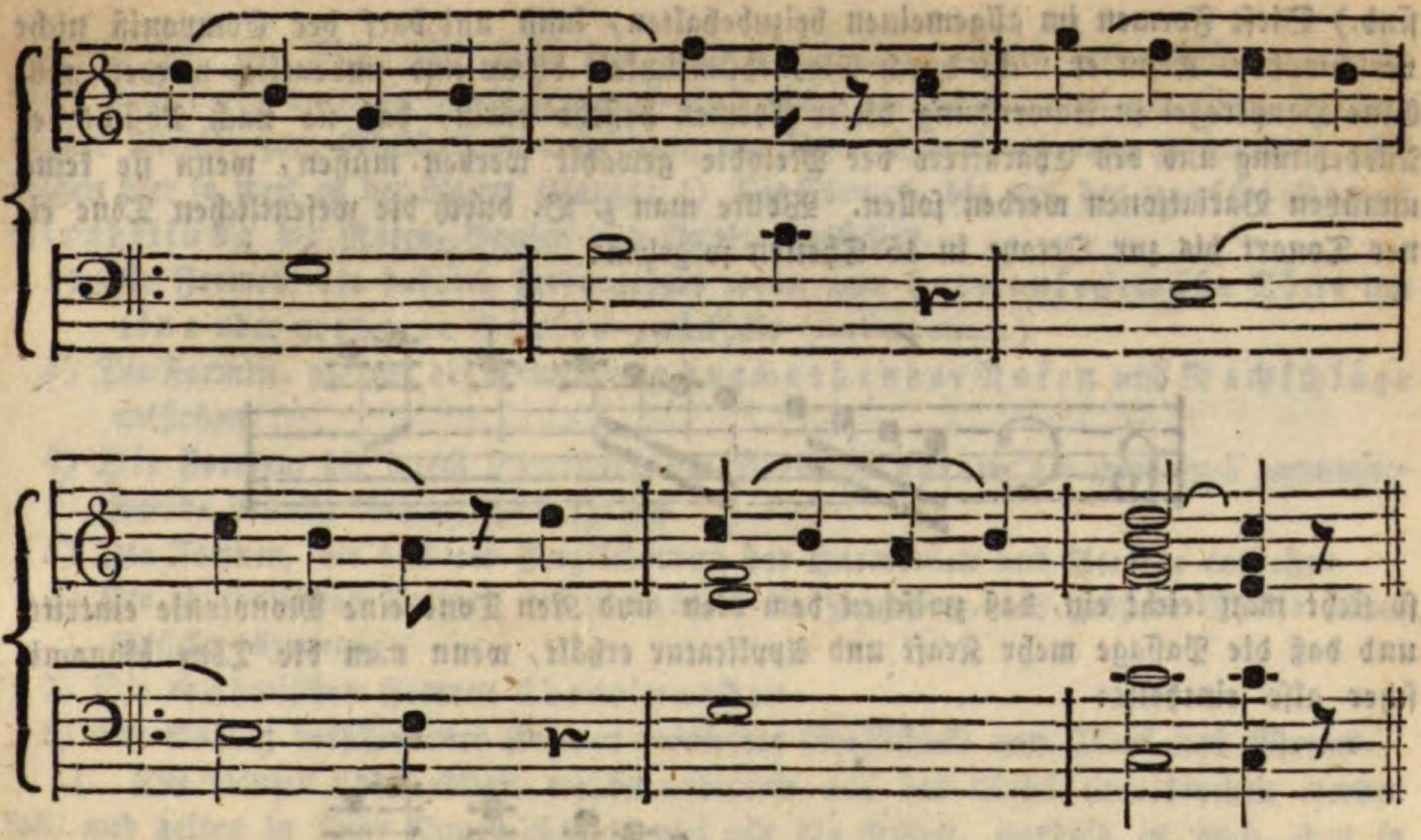
*) sowie die Harmonieschritte überhaupt die Construction der musikalischen Poesie bestimmen.





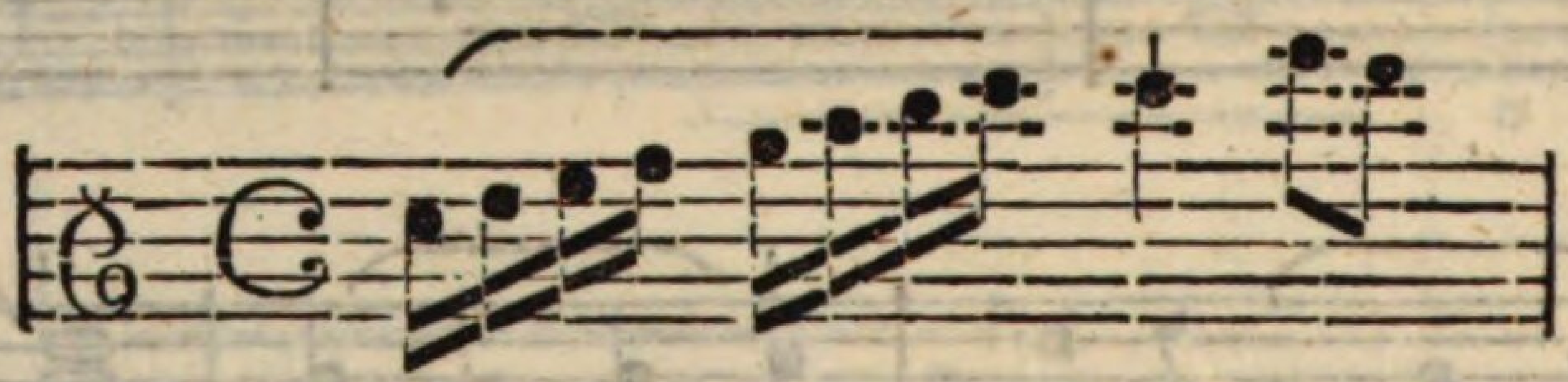
Dies kann man eine Periode nennen, besteht aber eigentlich aus nichts mehr als vier Silbenfüßen, nehmlich aus zwei langen und zwei kurzen, wie sie darunter angegeben sind — o — o Als etwas ganzes könnte aber die bis hierher ausgeführte Idee nicht gelten, weil das Gefühl durch e i n e Strophe oder Periode noch keine Befriedigung erhält, es muß daher erst eine Gegenstrophe oder ein Schluß folgen, nämlich:



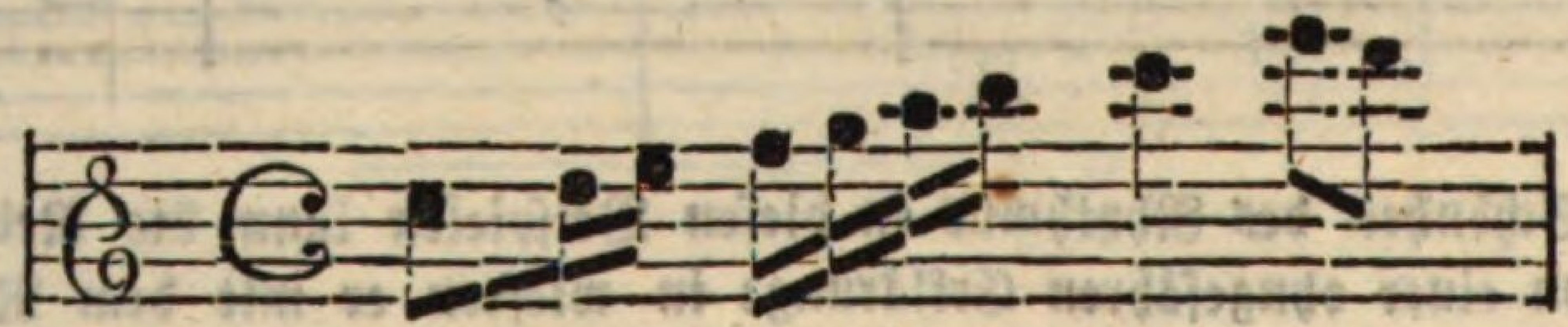


Von der Schönheit des Rhythmus in diesen Beispielen kann die Rede nicht sein, sondern nur von einer ohngefähren Erklärung: in wiefern er mit dem Rhythmus der Dichtkunst übereinstimmt. Sobald ein rhythmischer Satz oder Periode nicht seinen Gegensatz hat, kann man keinen neuen anfangen (es müßten denn besondere Umstände es nöthig machen, wenn es z. B. eine Unterbrechung ausdrücken sollte) weil eine einzelne Zeile in einem Gedichte auch keinen Ruhepunkt gewährt. Wenn man die paar Worte: „Gute Nacht" betrachtet, so sind sie nichts poetisches Ganzes, setzt man aber hinzu: „Es ist vollbracht," so findet unser Gefühl eine Beruhigung und einen Schluß. (Symetrie) Eine Theorie des Rhythmus, in wiefern die Perioden gleich den Theilen eines poetischen Ganzen zu ordnen sind, läßt sich nicht gut anschaulich machen, weil sich hierin gerade oft die Originalität eines Componisten zeigt. Im allgemeinen herrscht aber eine gewiße Art von Uebereinstimmung in den Formen des Ausdrucks, die jeder Componist dem Charakter des Stücks und der Melodie gemäß zu wählen und zu ordnen hat. Es ist nicht zu läugnen, daß jeder Tonsetzer sich in der Wahl dieser Formen charakterisirt, denn die Verschiedenheit der Zusammensetzungen ist nicht so groß, als daß die ersten nicht immer wiederkehren sollten, besonders in Stücken, die einen eigentthümlichen Charakter haben, als die Polonaise, Menuet u. s. w. (der eigenthümliche Charakter dieser Stücke ist in der Musik das, was die Dichtungs Gattungen in der Poesie

sind.) Diese Formen im allgemeinen beizubehalten, kann und darf der Componist nicht verschmähen, wenn er nicht durch Eigenthümlichkeit bizarr und undeutlich werden will. Eine Hauptregel in Anwendung dieser Formen besteht darin, daß sie nach Absicht der Ausdehnung und des Charakters der Melodie gewählt werden müssen, wenn sie keine unnützen Variationen werden sollen. Wollte man z. B. durch die wesentlichen Töne einer Tonart bis zur Octave in 16 Theilen so gehen:



so sieht man leicht ein, daß zwischen dem 8ten und 9ten Tone eine Monotonie eintritt, und daß die Passage mehr Kraft und Applicatur erhält, wenn man die Töne ökonomischer also eintheilt:



und so giebt es viele Fälle, wo unnütze Coloraturen und Töne vermieden werden müssen. Besonders muß ein sehr üblicher Fehler erwähnt werden, der darin besteht, daß in Gängen, wo mehrere Stimmen zugleich fortgehen, gewöhnlich eine große Zersplitterung der einzelnen Stimmen statt findet, die der Deutlichkeit ungemein schadet. Dergleichen Sub-Divisionen der Hauptidee führen auch gewöhnlich zu unharmonischen und gezwungenen Perioden, und nicht selten zu einem gänzlichen Stillstande der Phantasie und Urtheilskraft. Man findet sich nicht eher wieder mit neuer Kraft belebt, als bis man die Werke berühmter Componisten als: Gluck, Haydn, Spontini, Mozart, Cherubini zu Gesicht bekömmt. Ihre Klarheit der Schreibart thut dem Auge, und ihre Einfachheit der Harmonien dem Ohre wohl, und eben darum sind sie Meister unseres Gefühls. Ob nun schon nicht alle ihre Formen, wenigstens in der von ihnen gemachten Zusammensetzung wieder zu benutzen sein möchten, so sind es doch die einzelnen Theile, die gleichsam nur als Worte betrachtet, zu neuen Ideen angewendet werden können; und ich glaube, es dürfte nicht ohne Nutzen sein, von den einzelnen Formen, soviel als möglich zusammen zu stellen.

So sehr die Musik sich sonst von andern Künsten dadurch unterscheidet, daß sie nicht nachahmen darf, so wenig trage ich Bedenken, die wesentlichen einzelnen Formen großer Meister zum Studium zu empfehlen, um ihrer Schreibart nahe zu kommen. Es folgen hier so weit es der Raum erlaubt: 1) Die Formen, die aus der verschiedenen Eintheilung der Noten, Pausen und Punkte entstehen.

2) Die Formen, die dadurch hervorgehen, wenn man harmoniegemäße Töne um eine oder mehrere Stufen zurückhält (Anticipation.)

3) Die Formen, die aus der Anwendung durchgehender Noten und Nachschläge entstehen.

4) Die Formen, die durch Benutzung der Wechselnoten (die man auch harmoniefremde nennen könnte) hervorgehen.

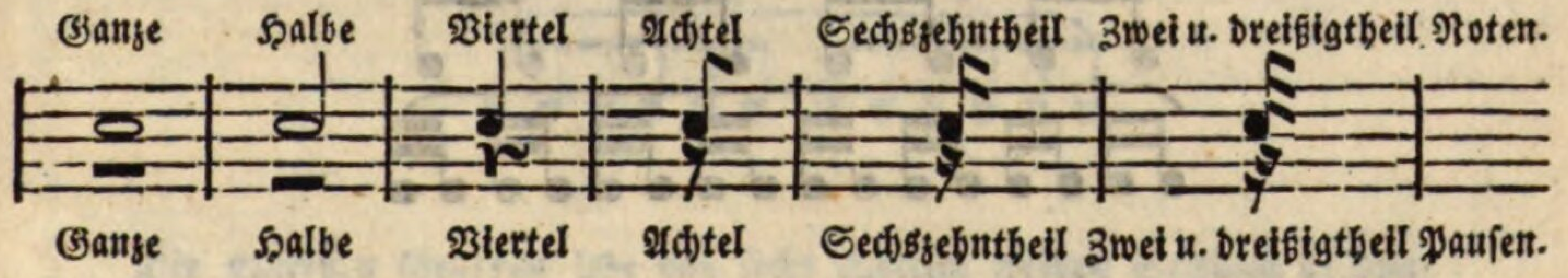
5) Die Formen, die aus der Zergliederung der Harmonien und Accorde entstehen.

6) Die rhythmischen Formen neben einander in Perioden, als größere Theile eines Stücks (Symetrie).

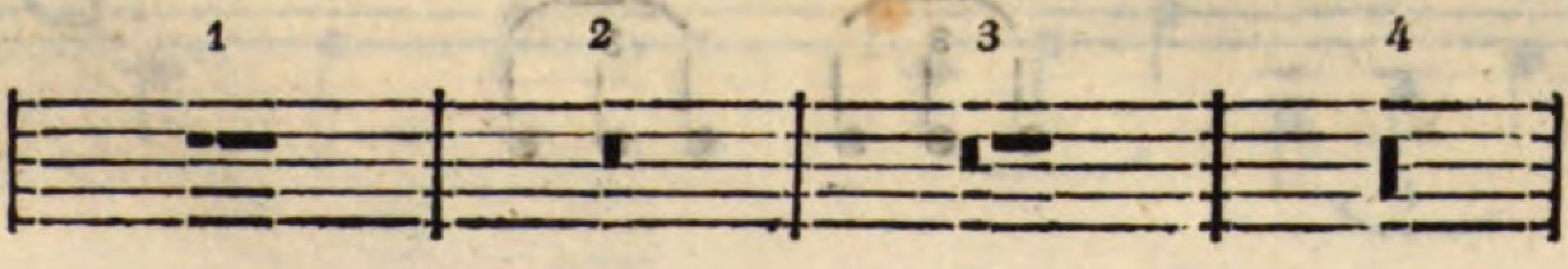
7) Die rhythmischen Formen übereinander.

8) Ein Auszug verschiedener Formen bekannter Musikstücke von Gluck und Mozart.

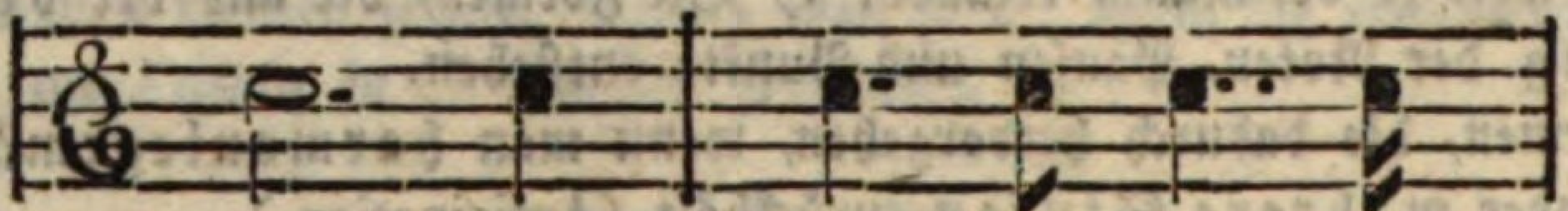
I. Die Pausen sind Zeichen, welche andeuten, daß das Spiel unterbrochen werden soll, und gelten in ihrer Dauer eben so viel als die Noten, weshalb es auch eben so vielerlei Pausen giebt.



Wenn eine Pause mehrere Tacte umfaßt, so bedient man sich sonst nachstehender Zeichen. In neueren Zeiten aber wird die Anzahl Tacte, wie lange pausirt werden soll, oft mit Zahlen angegeben:



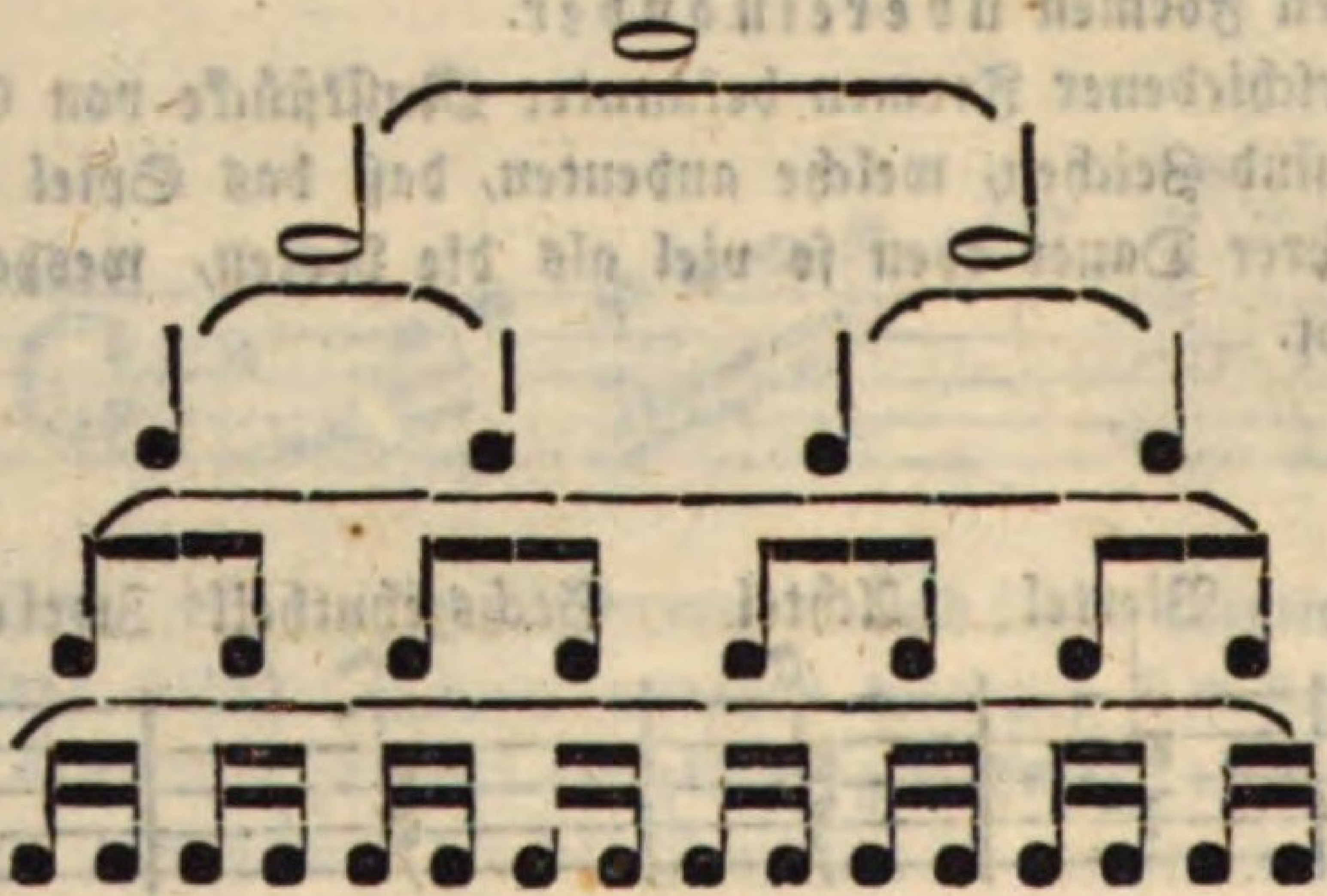
Außerdem giebt es noch ein Zeichen, um einer Note noch eine halbe Dauer mehr zu geben. Es ist ein Punkt, der hinter sie gesetzt wird z. B.



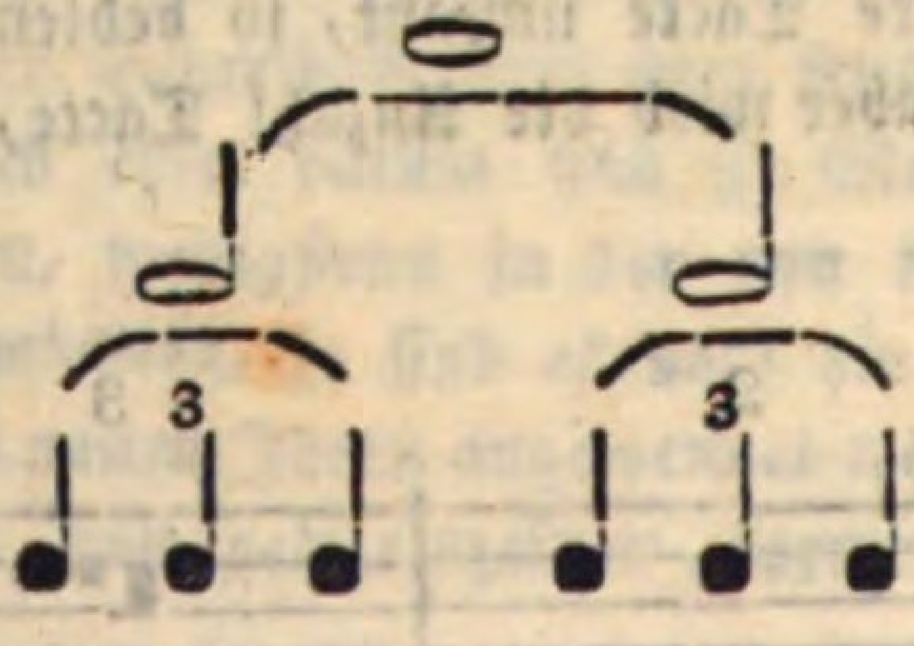
Die verschiedenen Noten sind oben bei den Pausen angegeben worden.

A. Gerade Tactarten.

Eintheilung der Noten nach ganzen Tact.

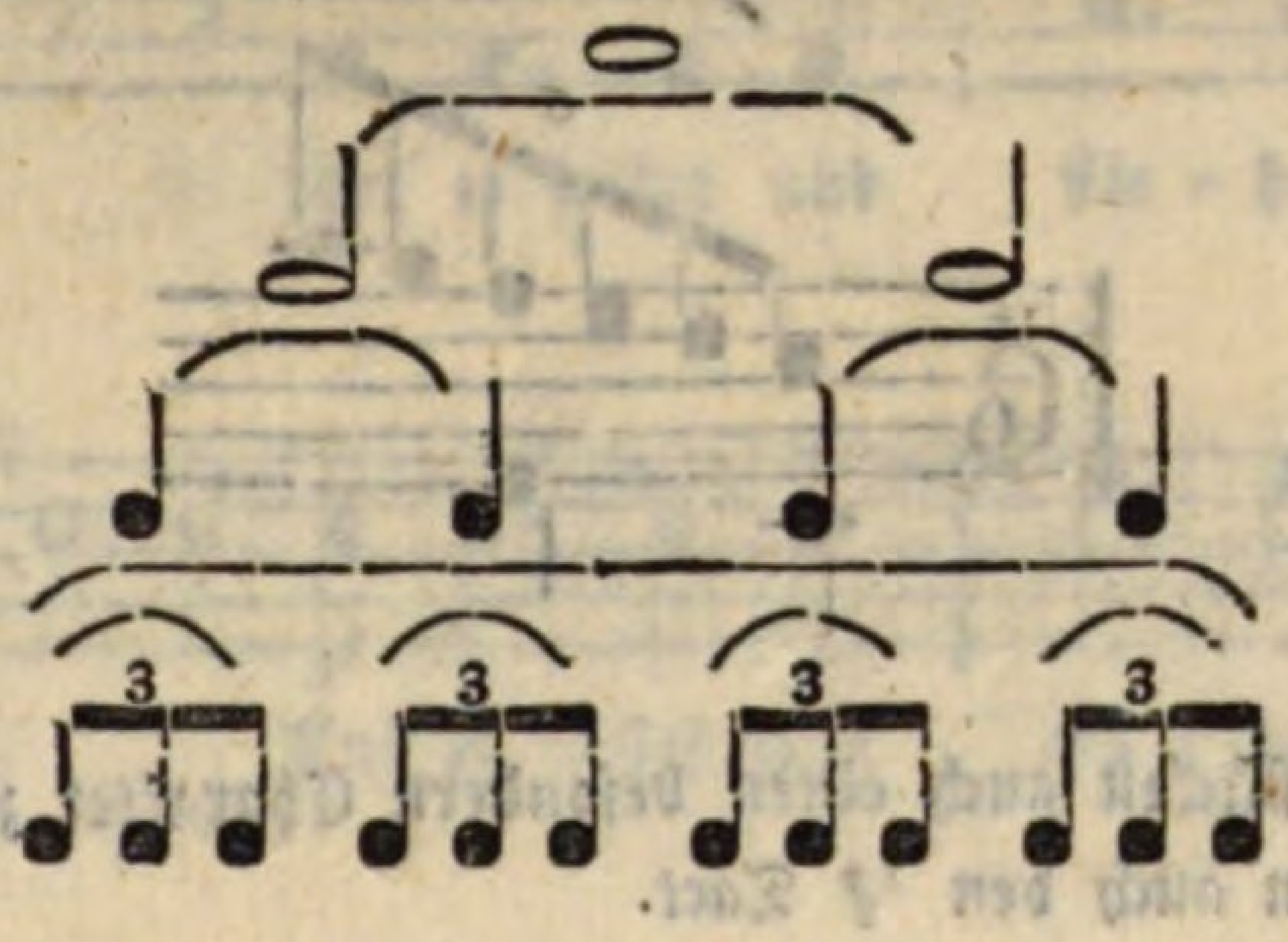


Eintheilung der Noten mit ungerader Unterabtheilung.

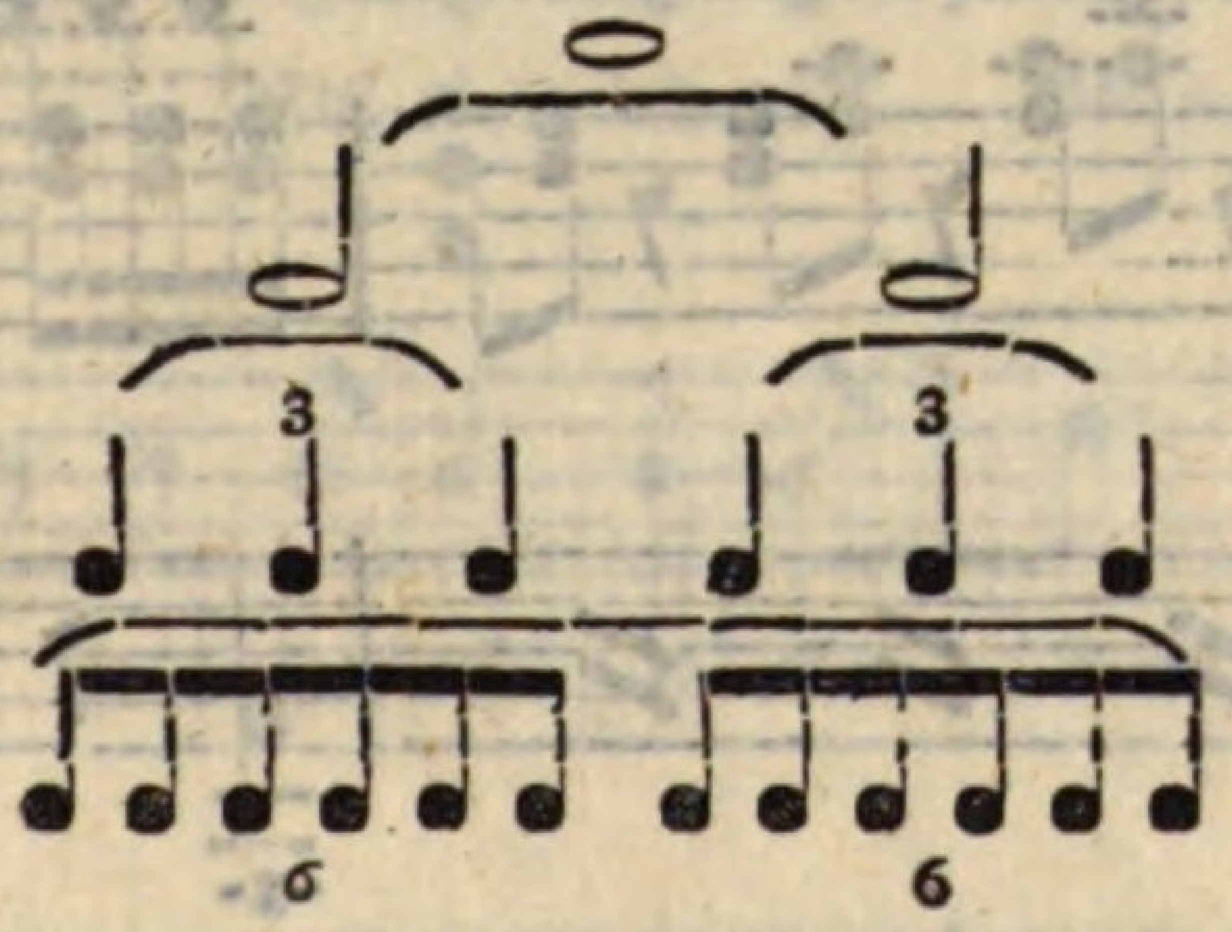


Von

Von den untersten Noten werden allemal drei Viertel eine Vierteltriole genannt. oder so:

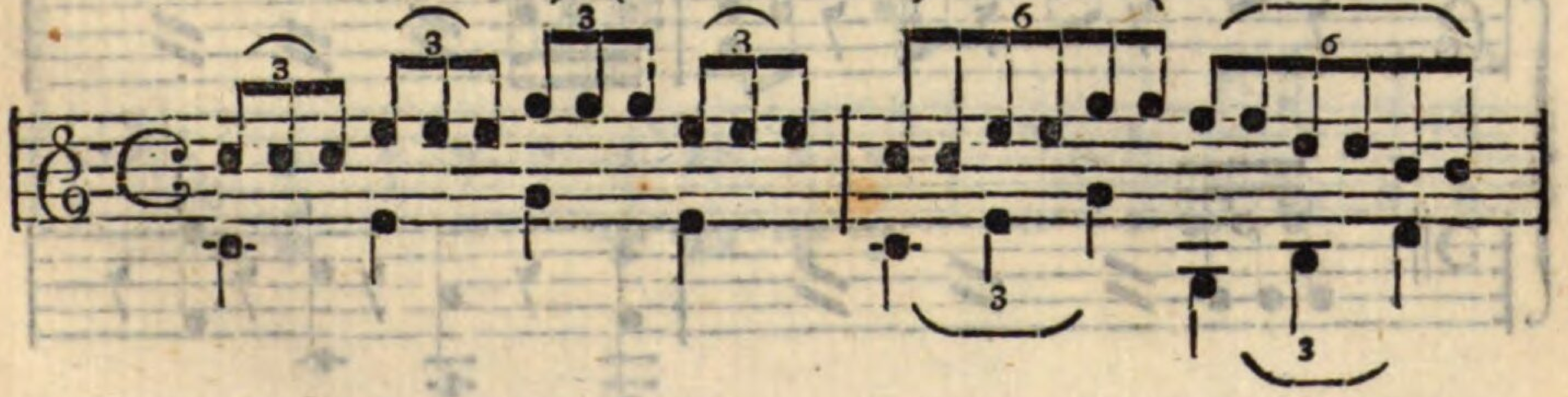


Die unterste Abtheilung der Noten besteht aus Triolen. Ferner:

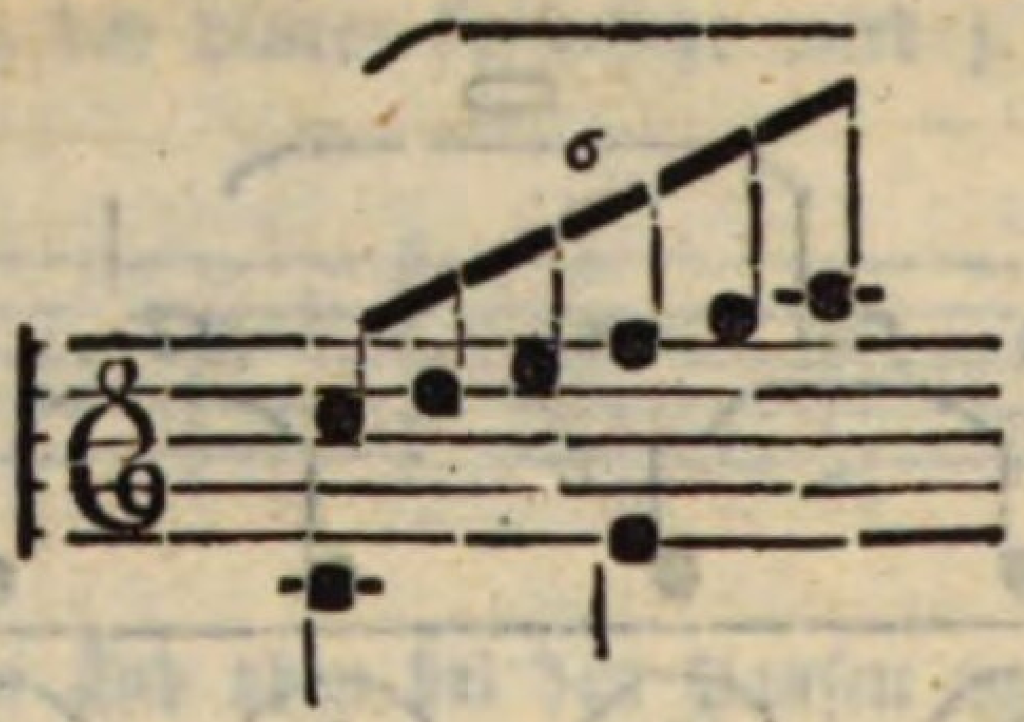


Die unterstên Gruppen jede von sechs Achteln, werden Sextolen genannt.

Beispiele.

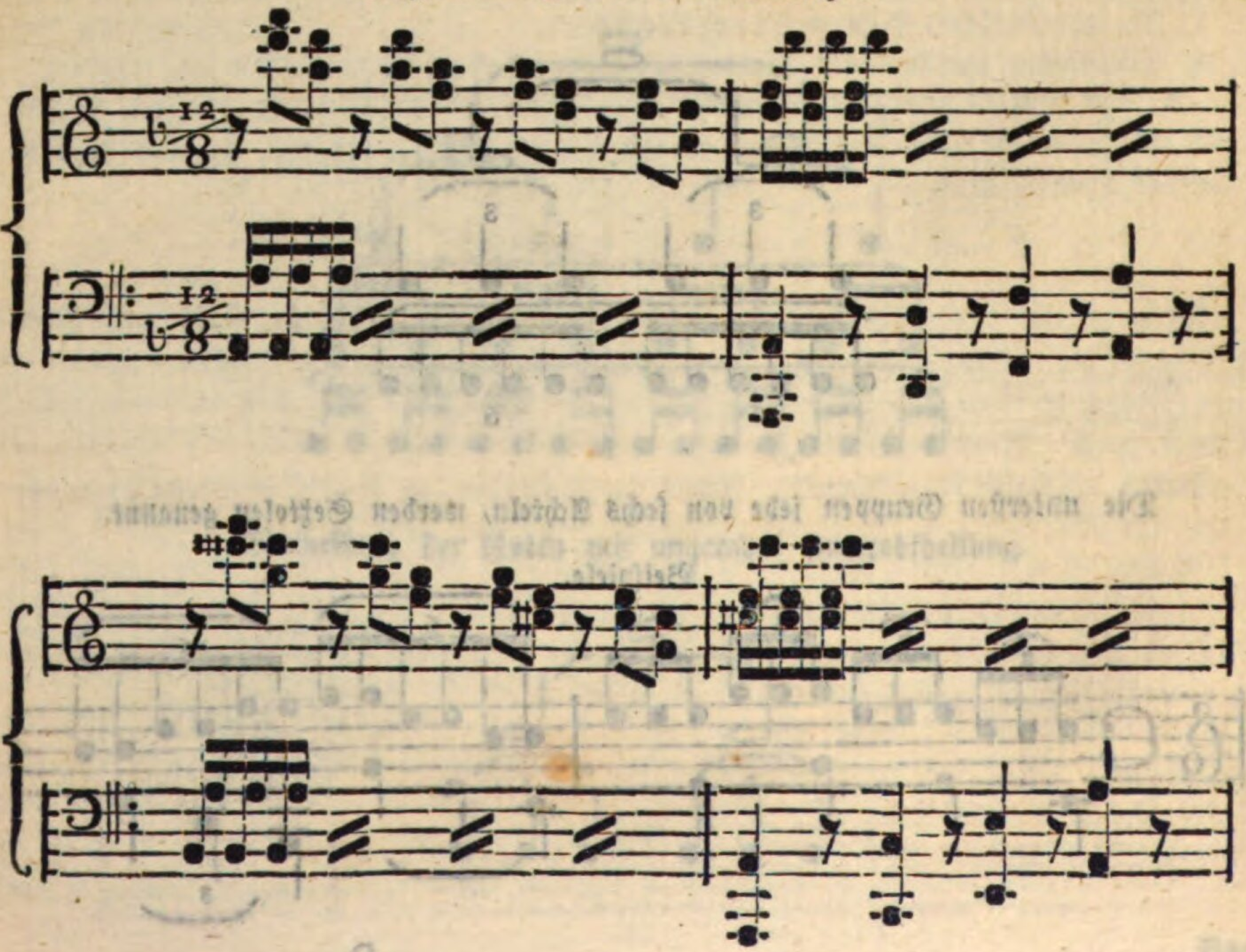


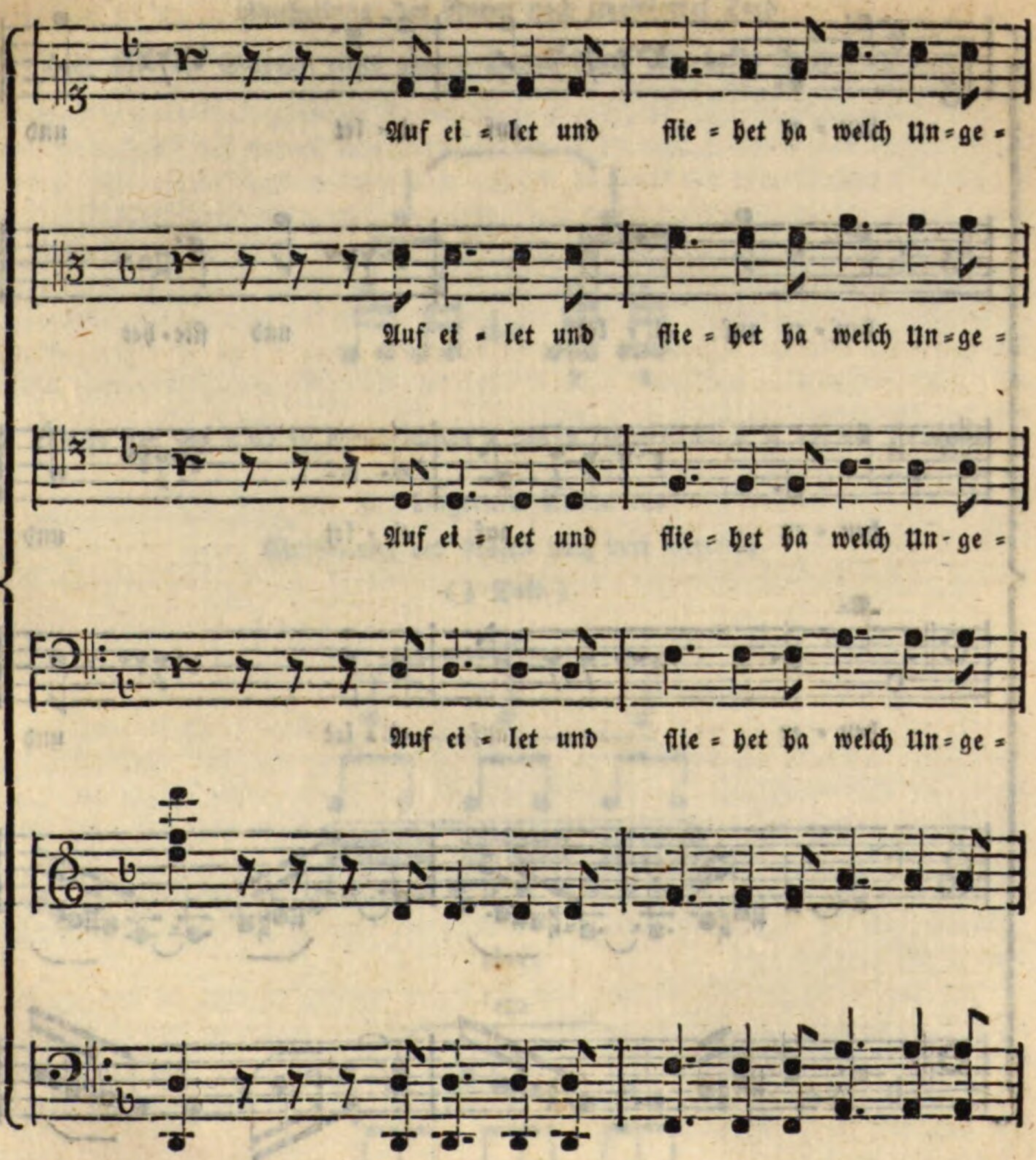
Es giebt außerdem noch mehrere Arten, wo die Unterabtheilungen ungerade sind. z. B.

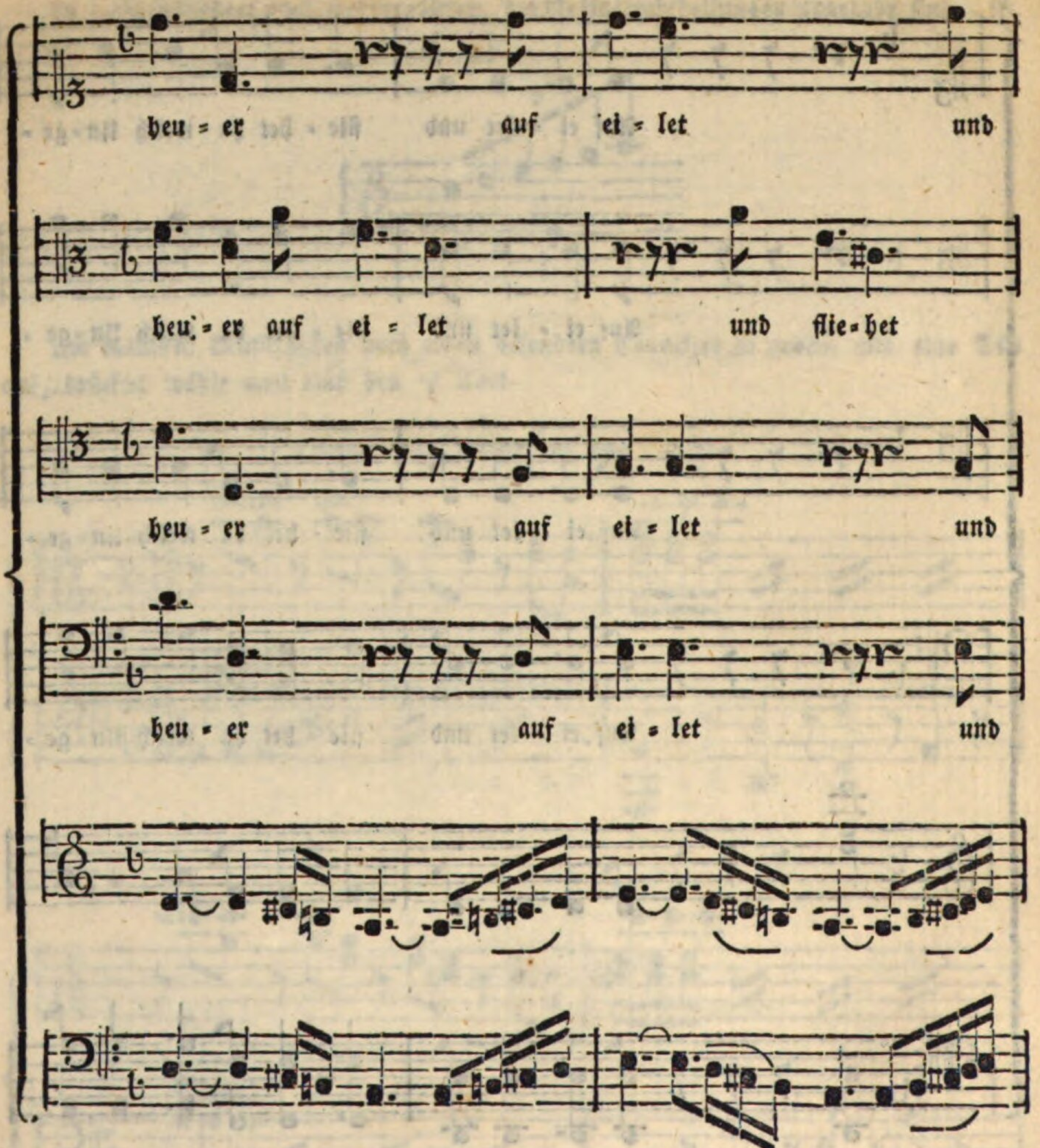


Um manchen Musikstücken auch einen besondern Charakter zu geben, und eine Eile auszudrücken, wählt man auch den $\frac{12}{8}$ Tact.

Beispiel aus Idomeneus von Mozart.

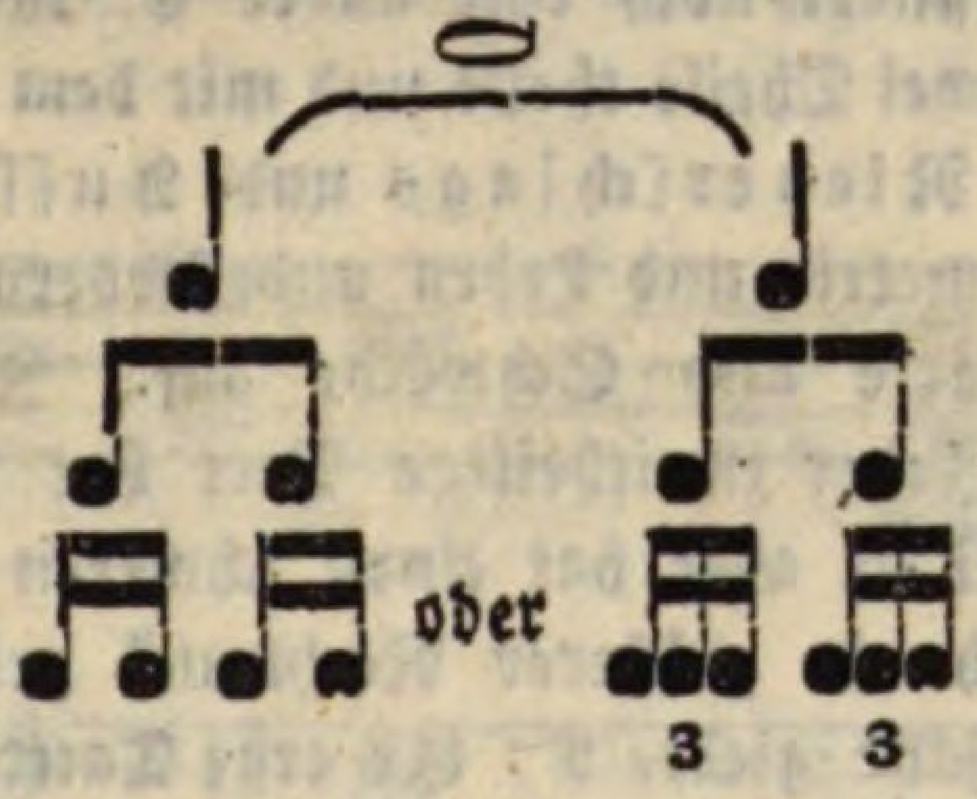



Auf ei = let und flie = het ha welch Un = ge =
Auf ei = let und flie = het ha welch Un = ge =
Auf ei = let und flie = het ha welch Un - ge =
Auf ei = let und flie = het ha welch Un = ge =


heu = er auf ei = let und
heu = er auf ei = let und flie = het
heu = er auf ei = let und
heu = er auf ei = let und

Eintheilung der Noten nach zweiviertel Tact.

Hier wird die Gattung eines ganzen Tactes durch eine halbe Note vorgestellt:

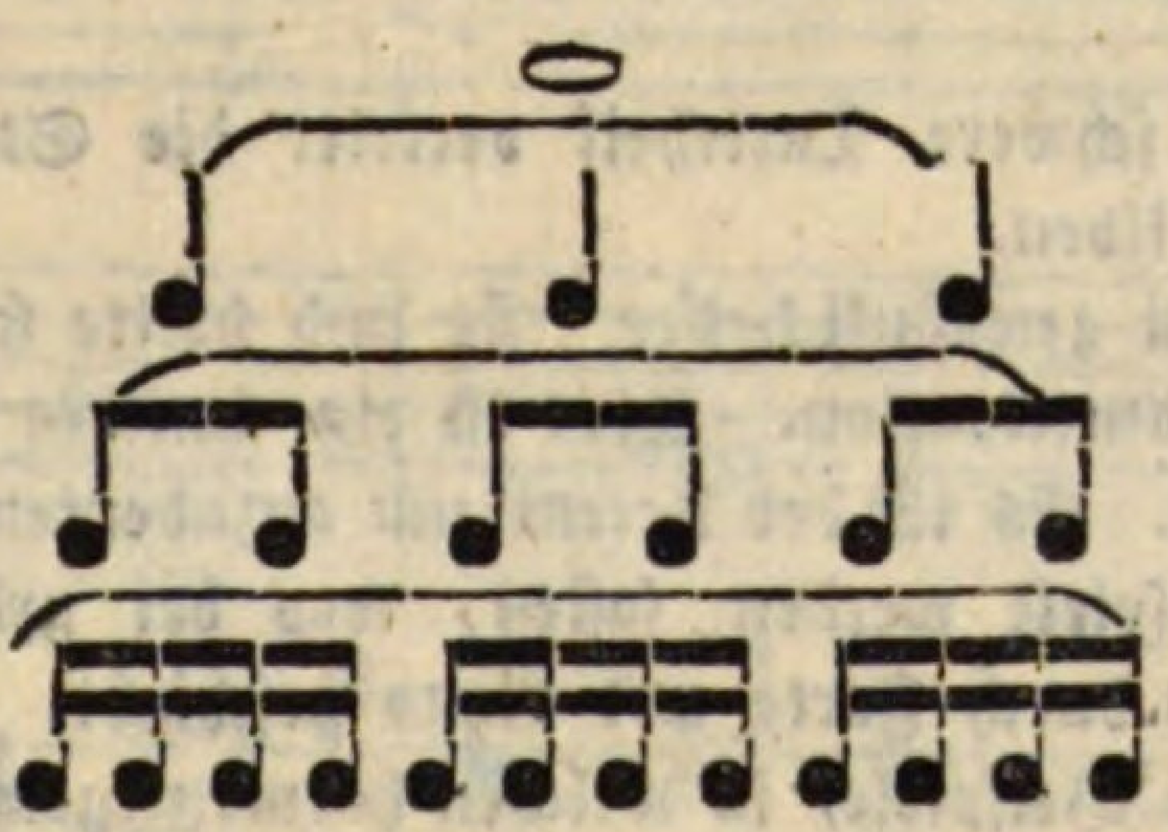


Diese Art von Tact ist verschiedenen Stücken eigenthümlich z. B. der Ecoßaise.

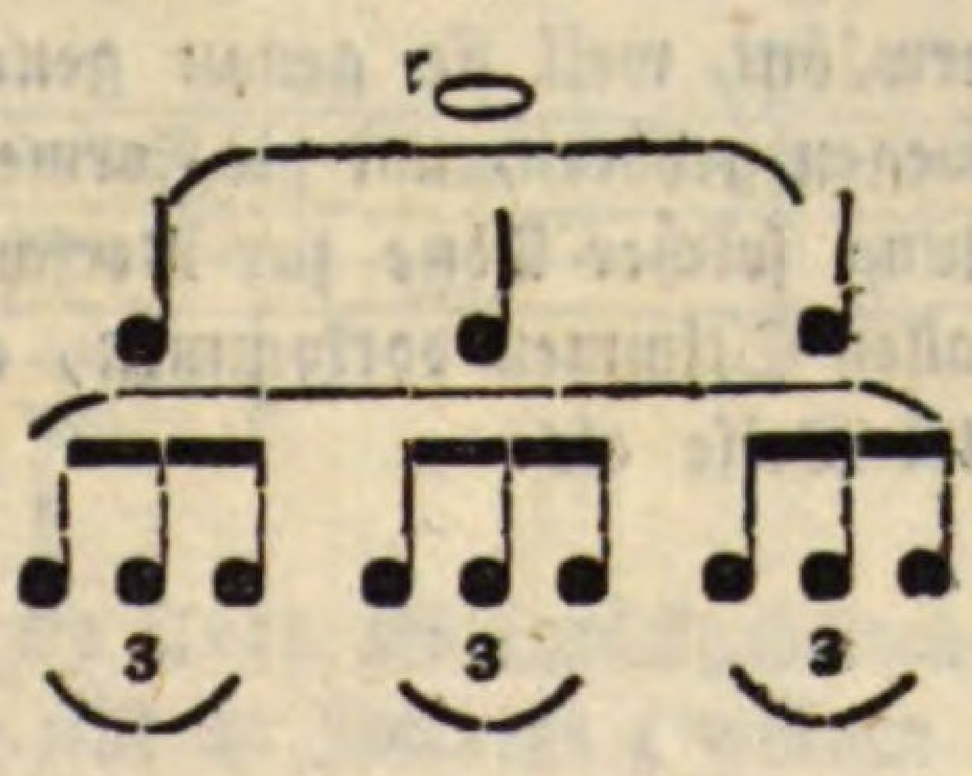
B. Ungerade Tactarten.

Eintheilung der Noten nach drei Vierteln

(¾ Takt.)

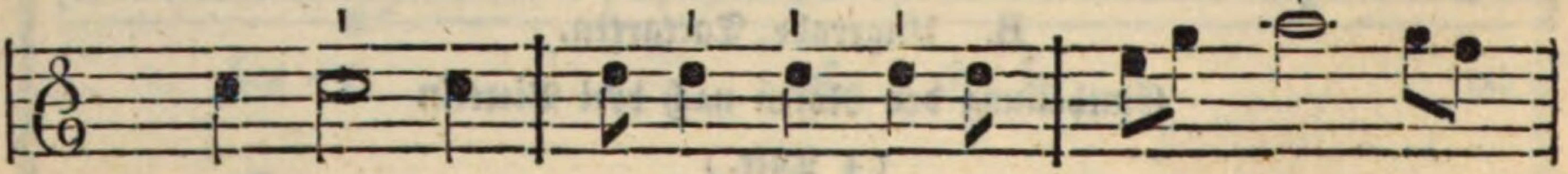


oder:



Diese Art Tact muß in verschiedenen Stücken angewendet werden, als in der Menuet u. s. w. Sehr gewöhnlich ist auch der drei Achtel und sechs Achtel Tact, deren Eintheilung aus der Benennung hervorgeht.

Bei diesen Eintheilungen findet noch eine andre Eintheilung statt, die den Vortrag betrifft, welche man wieder in zwei Theile theilt und mit dem Namen des schweren und leichten Tacttheils oder des Niederschlags und Aufschlags belegt. Sie geben dem Rhythmus noch mehr Symetrie und Leben und fordern unser Gefühl unwillkührlich zu einer Abwechselung von Stärke und Schwäche auf. In jedem Tacte ist also der erste Tacttheil der schwerste. Jeder zweitheilige Tact hat einen schweren und leichten Tacttheil. Jeder dreitheilige Tact aber hat einen schweren und zwei leichte Tacttheile. Auf den ersten wird gewöhnlich ein größerer Nachdruck gelegt, was aber nicht immer als Gesetz gilt, weil es auch Fälle giebt, wo der erste Tacttheil leicht, der zweite schwer und der dritte wieder leicht ist u. s. w. z. B.

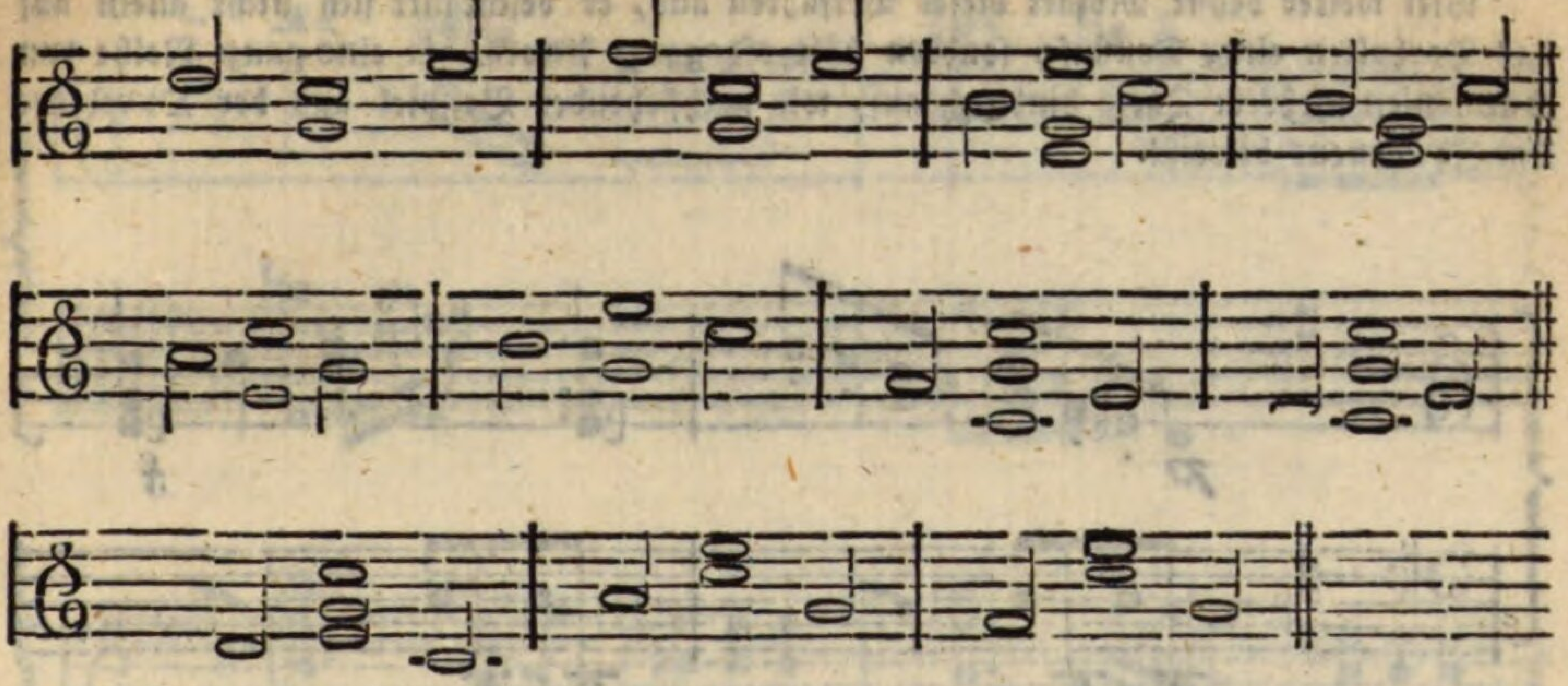


Der Niederschlag oder schwere Tacttheil vertritt die Stelle der langen, und der Aufschlag die der kurzen Silben.

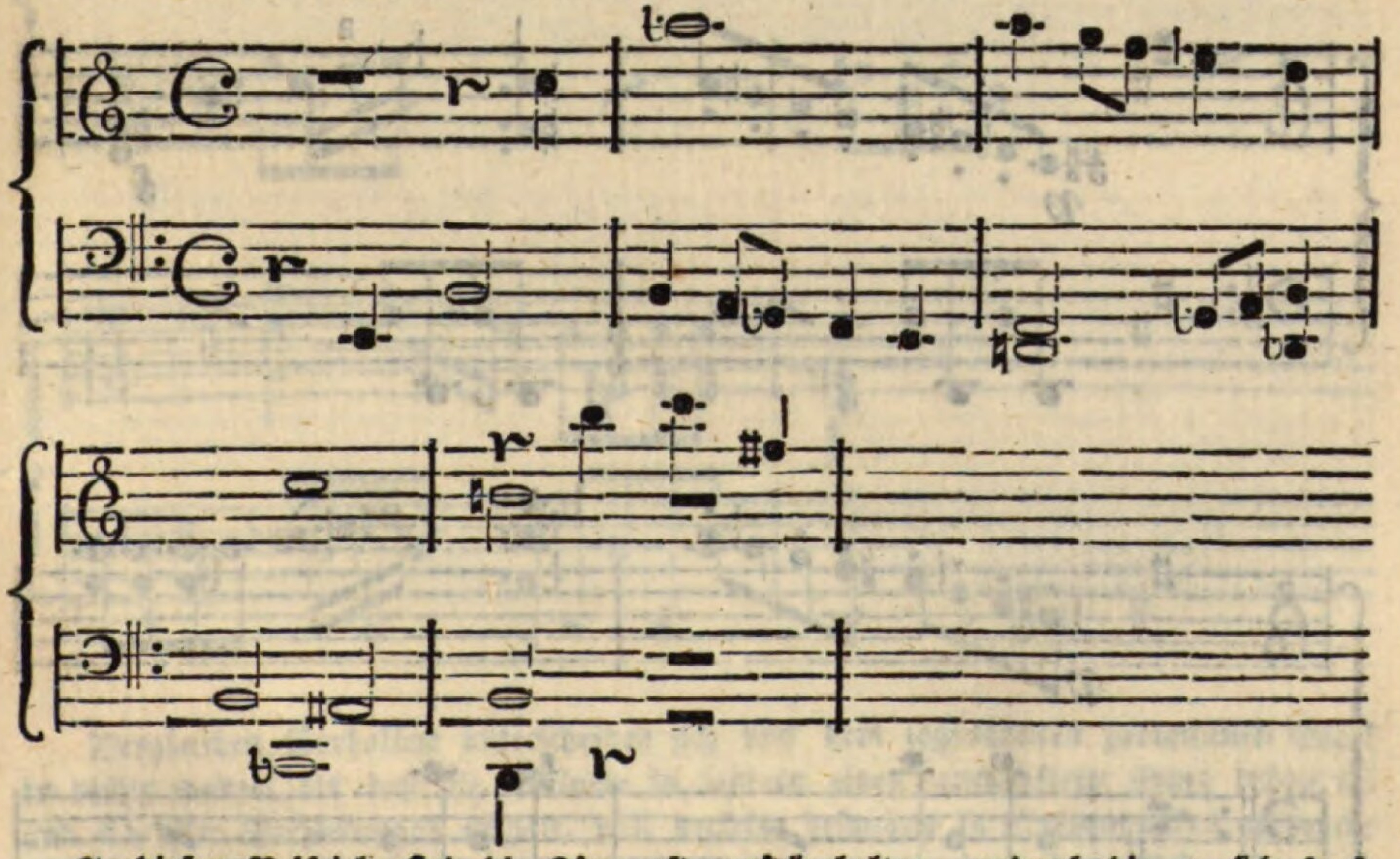
Bei vier Tacttheilen ist gewöhnlich der erste und dritte schwer, und der zweite und vierte kurz, außer bei der Anticipation. Dies ist ein inneres Gewicht, was sich besser fühlen, als beschreiben läßt. Es ist der Accent um anzudeuten, welche Theile des Tactes mit mehr Nachdruck gespielt werden sollen, was bei größern Gruppen, die man Perioden nennt, gewöhnlich durch Forte und piano geschieht.

II. Folgen nun einige Beispiele, in welchen harmoniegemäße Töne, oder solche, die zu dem Accorde, in welchen die Melodie modulirt, um eine Stufe zurückgehalten werden (Wechselnoten.)

Sie werden deshalb mit erwähnt, weil sie genau genommen auch in das Kapitel vom Rhythmus und zwar deswegen gehören, um die Formen kennen zu lernen, denn eigentlich gehört die Zurückhaltung solcher Töne zur Verschönerung der Melodie. Eine solche Zurückhaltung kann in allen Stimmen vorkommen, als im Discant, Alt, Tenor und Baß und zwar auf vielerlei Weise als:

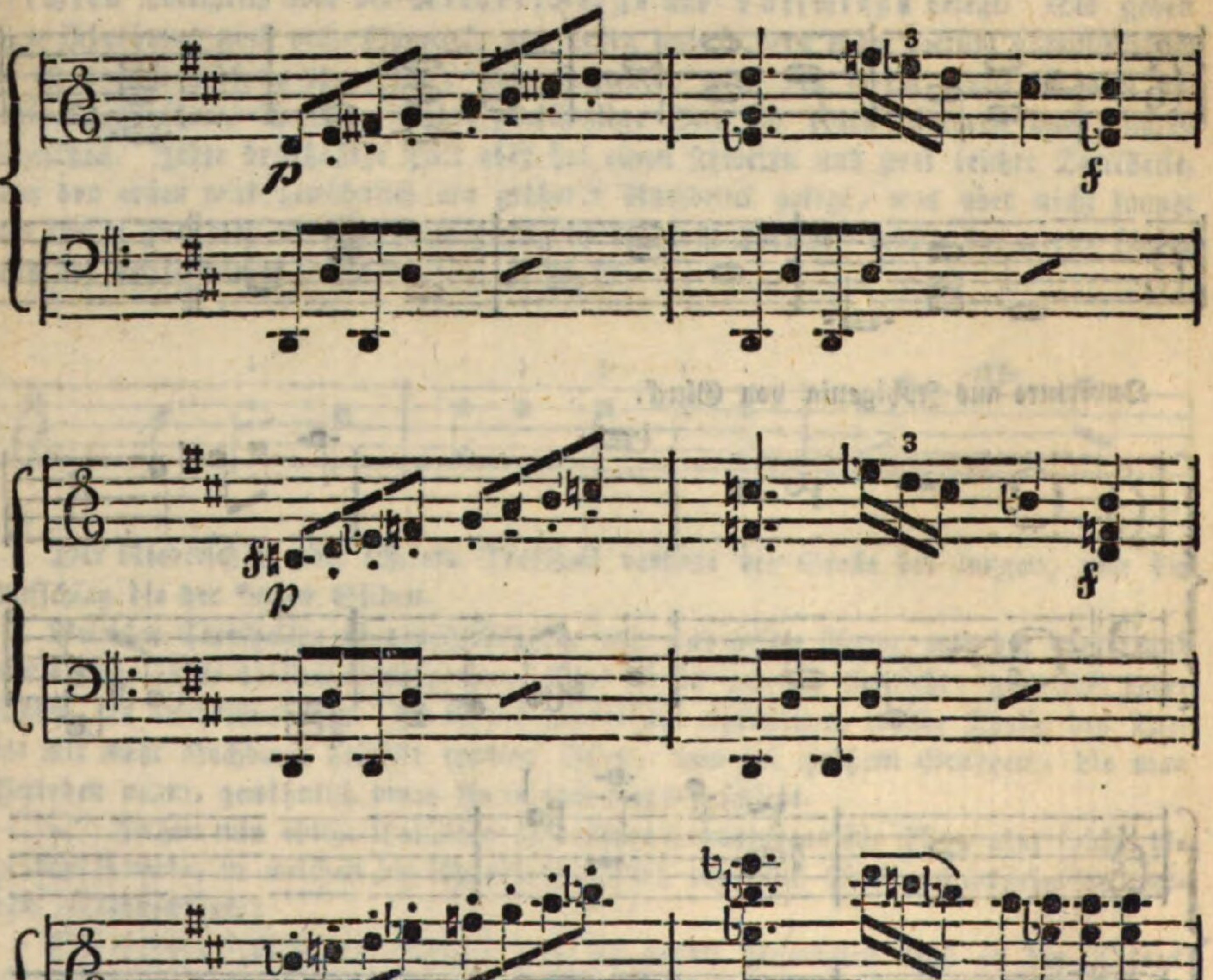


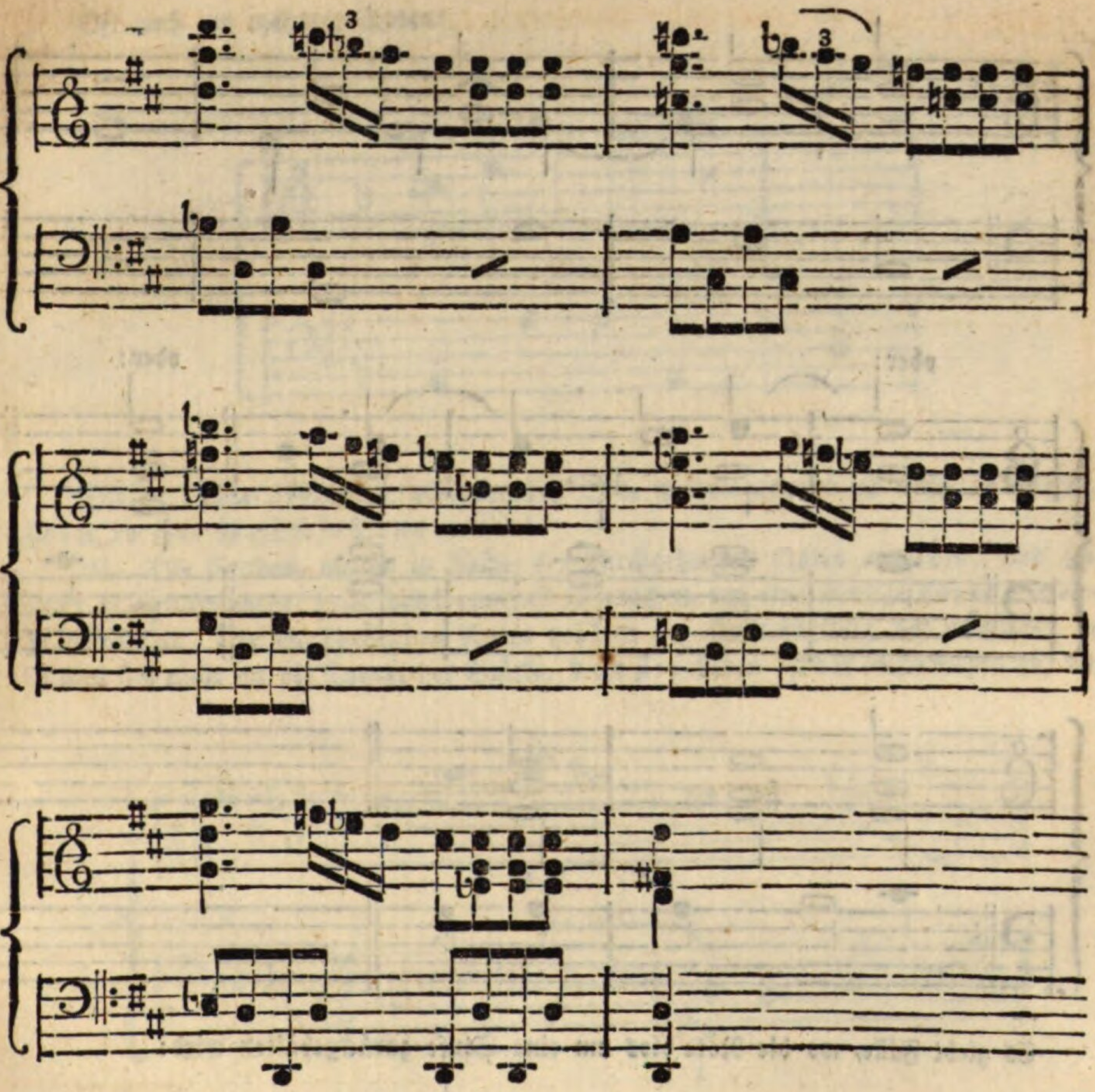
Ouverture aus Iphigenia von Gluck.



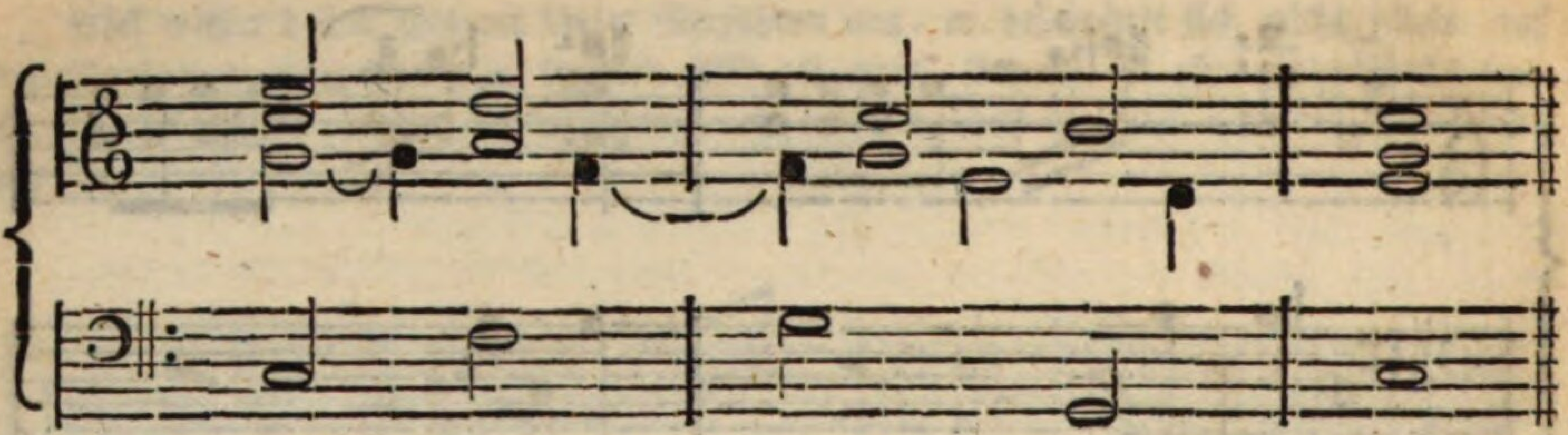
In diesem Beispiele sind die Töne oft zurückgehalten, wodurch die an sich sonst einfachen rhythmischen Formen sehr an Interesse gewinnen.

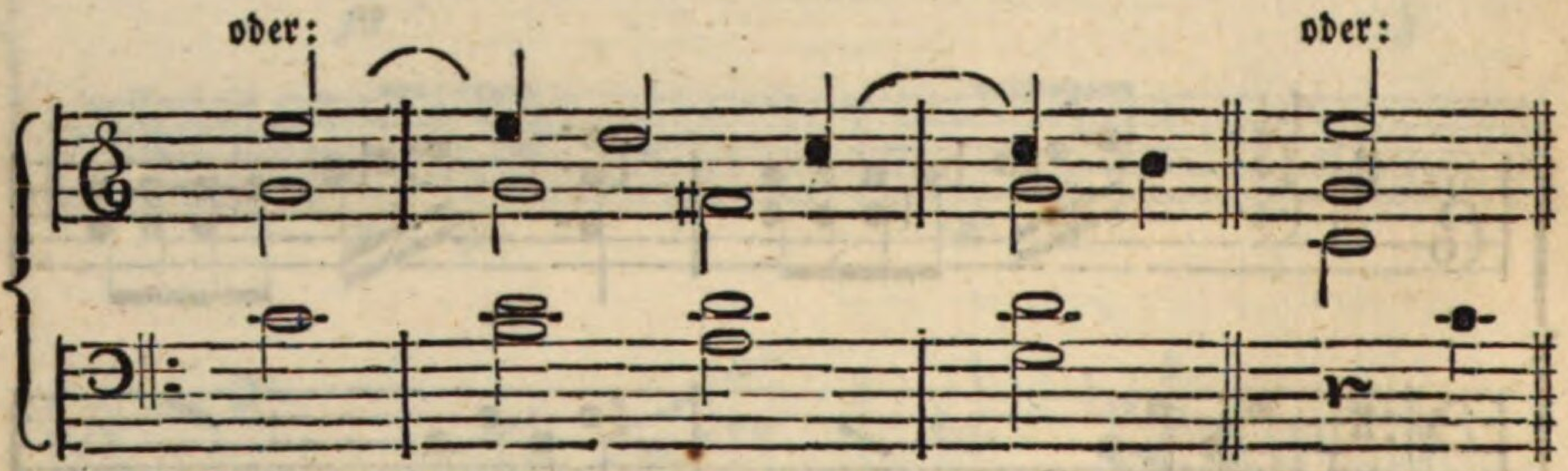
Viel weiter dehnt Mozart dieses Verfahren aus, er beschränkt sich nicht allein auf das Vorhalten einer Tonstufe, sondern hält oft ganze Accorde, ja eine ganze Reihe von Harmonien mehrere Tacte hindurch auf, wie nachstehendes Beispiel aus der Ouvertüre des Idemeneus beweißt.

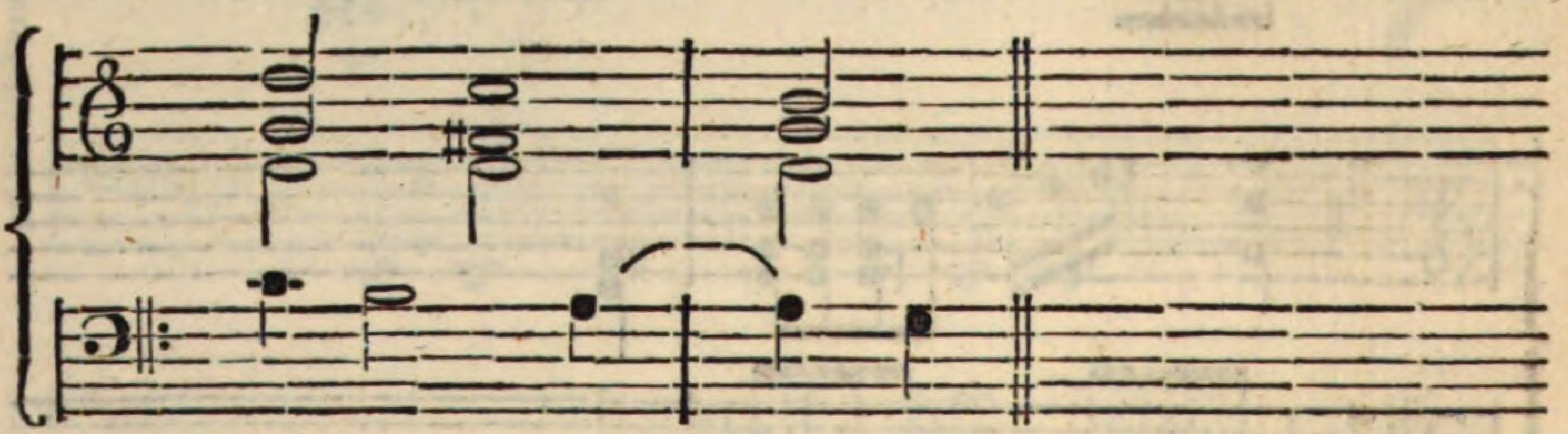




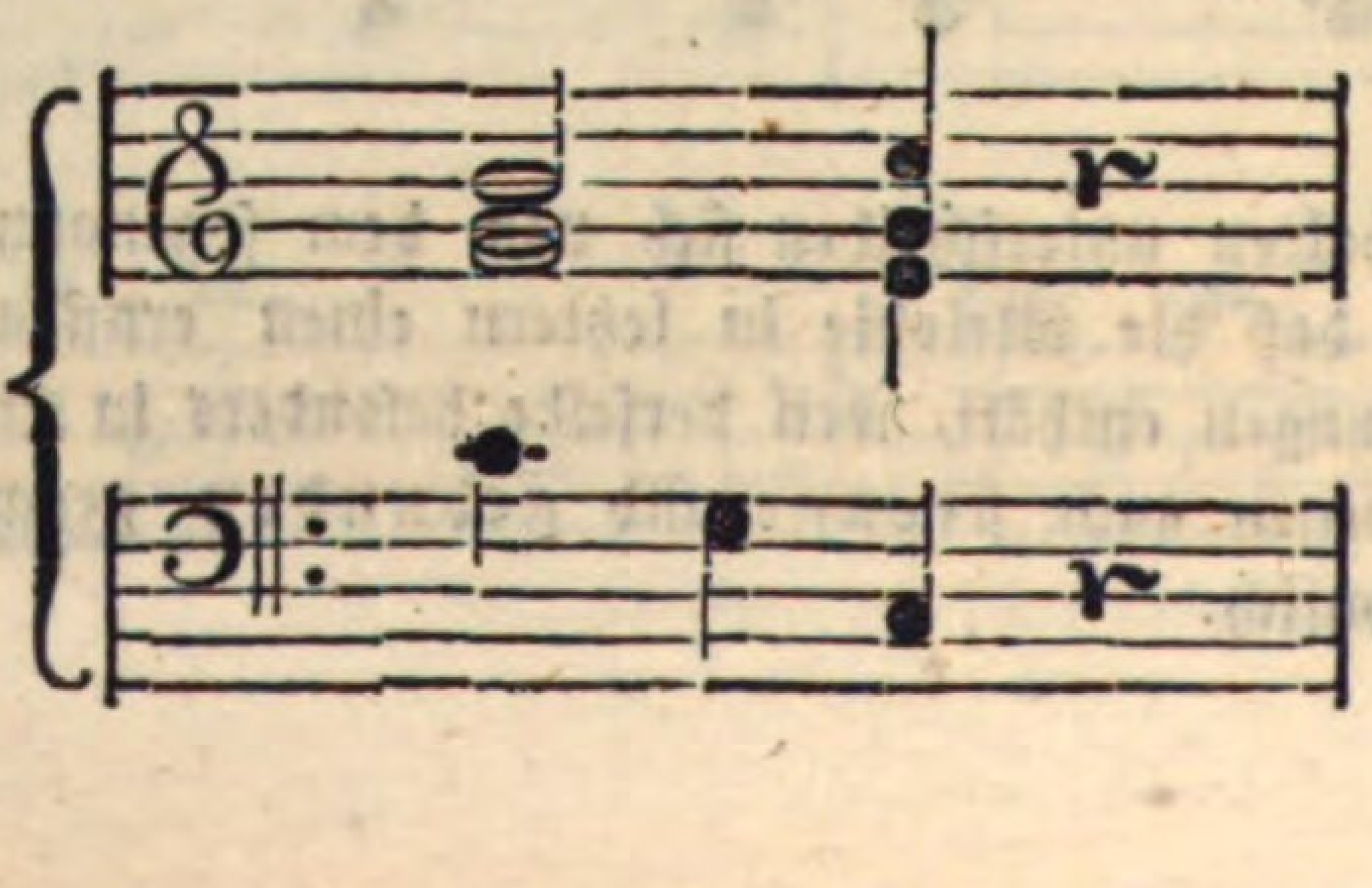
Dergleichen Vorhalten unterscheiden sich von dem sogenannten gebundenen Style in nichts weiter, als daß die Melodie in letztern einen ernsthaftern Gang behauptet und sich aller Verzierungen enthält, weil derselbe besonders in Kirchenmusiken gebraucht wird. Er wird deswegen auch strenge und gebunden genannt. Seine Form ist dem ersten Beispiel ähnlich.



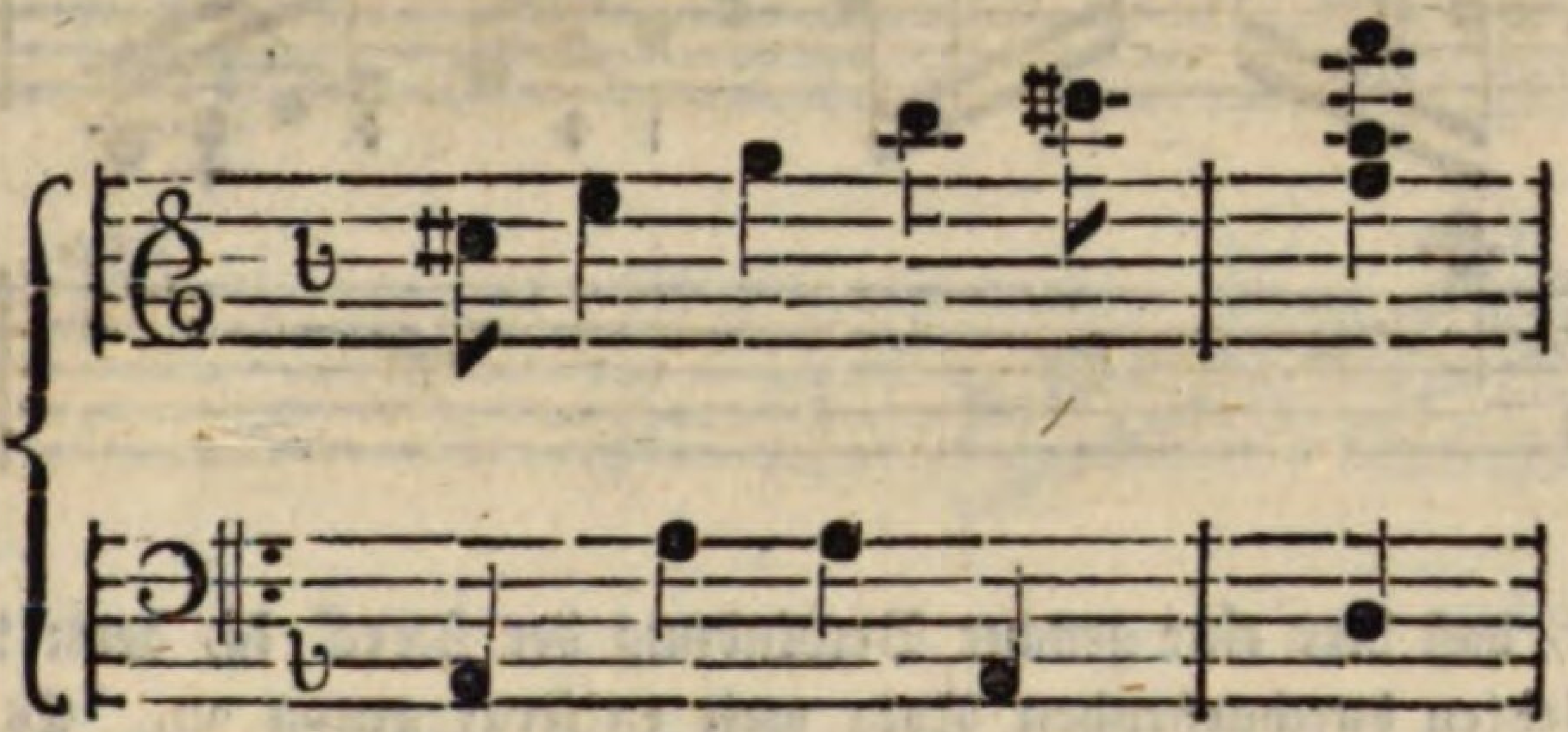




Es giebt Fälle, wo die Note blos um eine Stufe zurückgehalten wird:

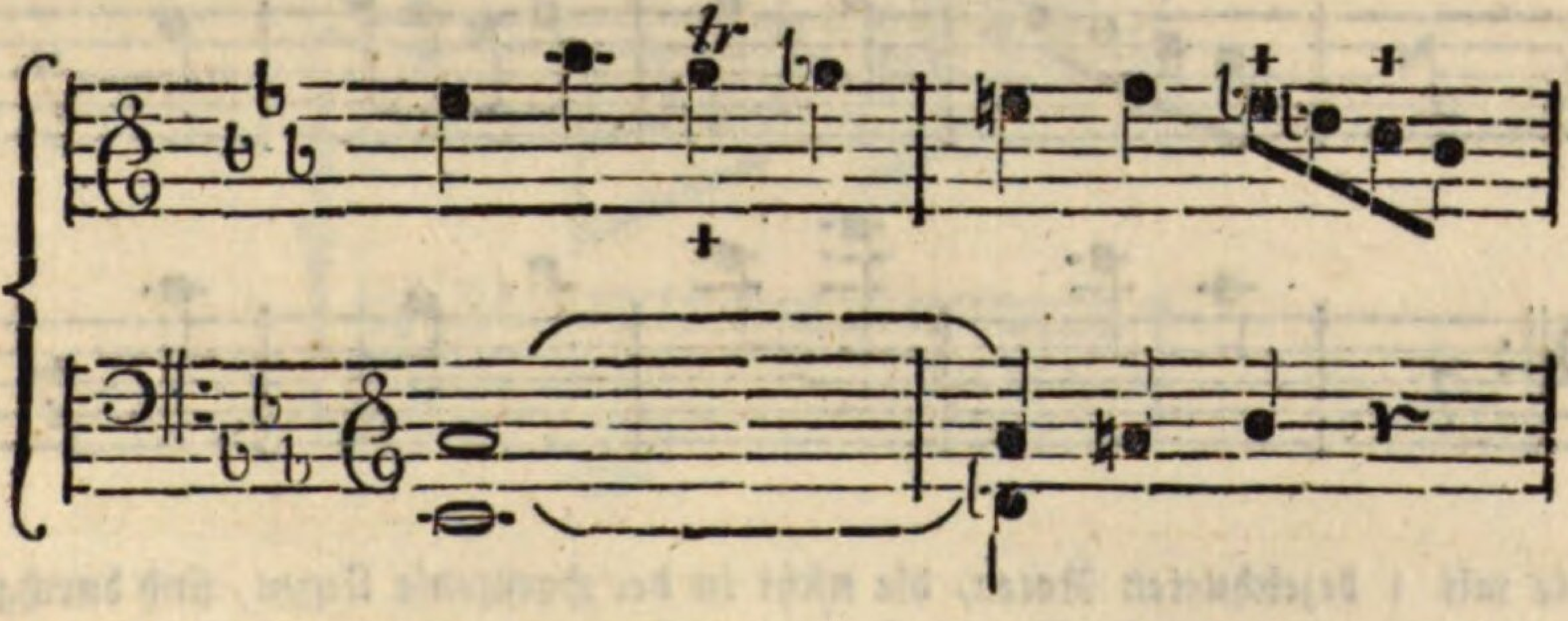


Oft auch um mehrere Noten:

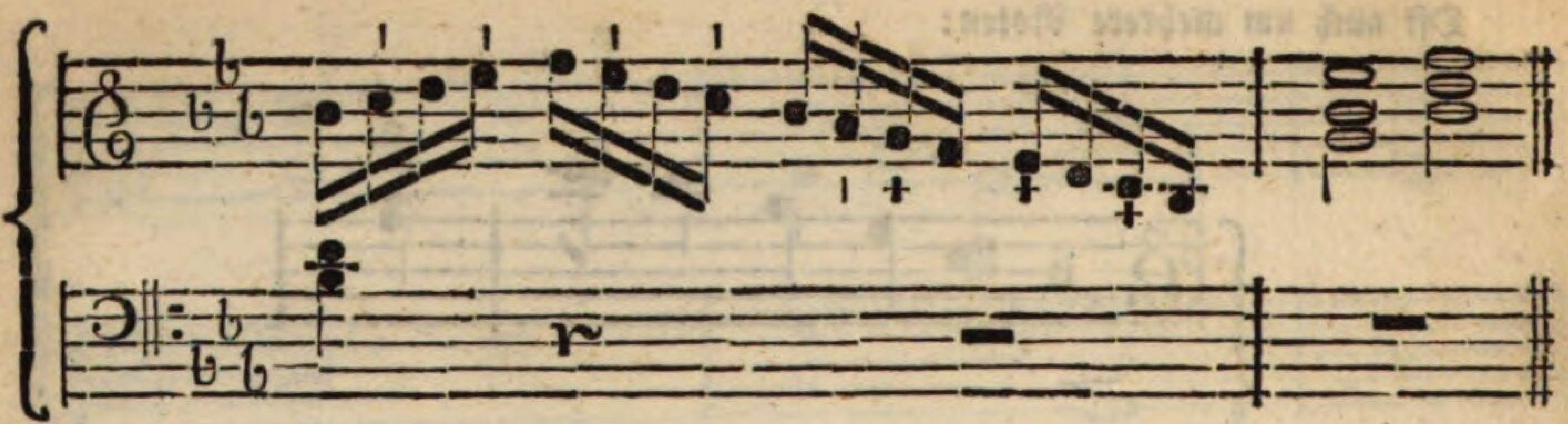


Die in diesen Beispielen dissonirenden Töne werden gewöhnlich auch **harmonie-fremde** oder **Wechsel-Töne** genannt.

III. Die Formen, welche in Folge der durchgehenden Noten entstehen, sind zwar nicht **alle** anzuzeigen, doch soviel namhaft zu machen, um eine richtige Ansicht derselben zu gewähren. Die durchgehenden Noten gehören zur Verschönerung der Melodie, und binden sich nicht an die Tonart des Stücks, denn sie gehören oft der entferntesten an, wie:

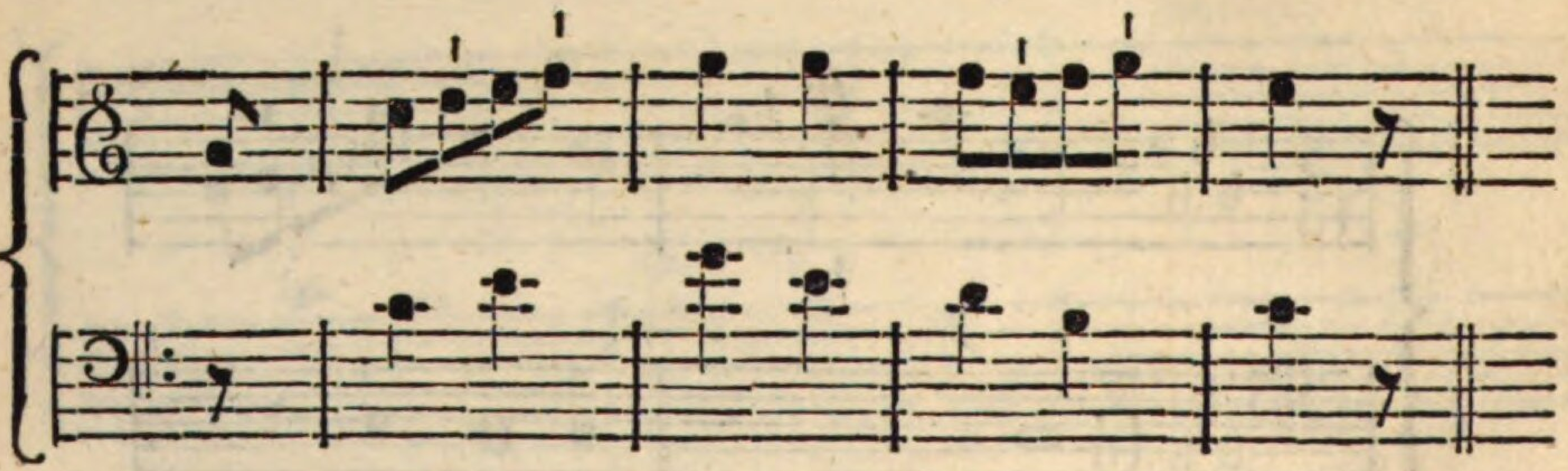


Sie sind sonst entweder nur da, die Haupttöne der Melodie näher zu verbinden welche Verbindung 1) durch die dazwischen liegenden halben oder ganzen Töne geschieht, 2) durch entfernte, um eine Melodie von der folgenden mehr zu trennen, oder ihr mehr Zeit zum Eintritt zu verschaffen, wie in dem Beispiele, wo die durchgehenden Noten mit | bezeichnet sind.



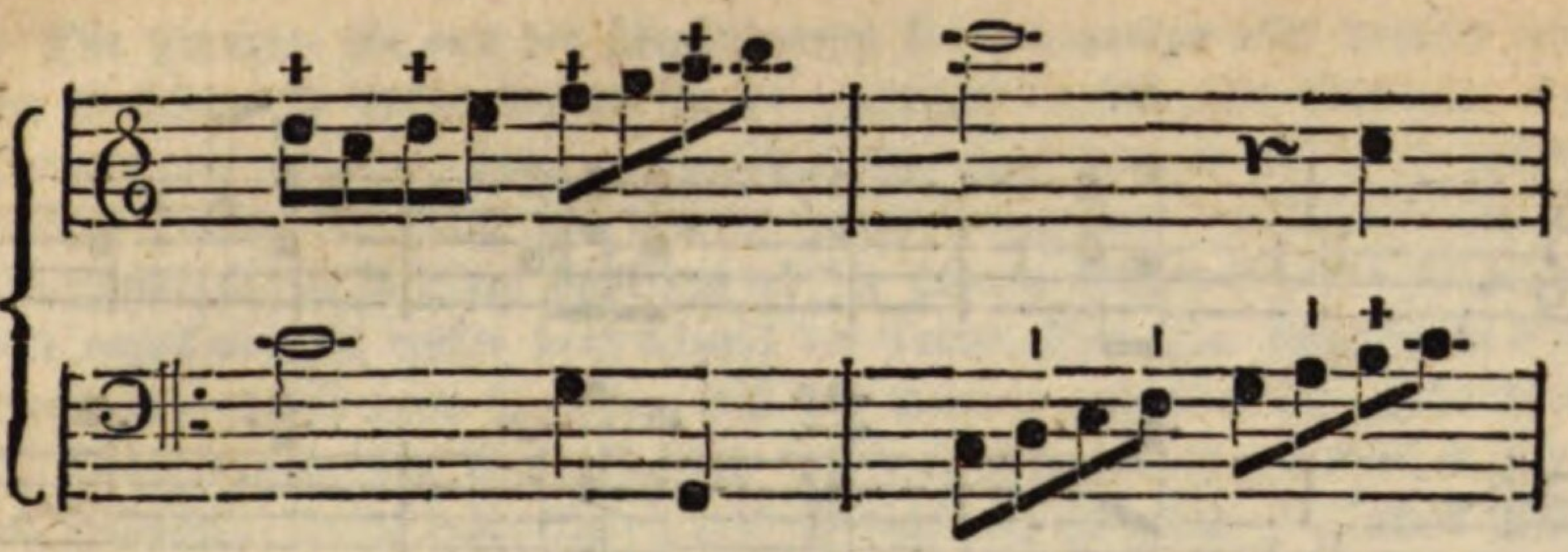
Man sieht, daß hier eine genaue Verbindung der Zweck ist, denn die neue Melodie hebt von der letzten durchgehenden Note weit entfernt genug an. Es ist hierbei eine große Behutsamkeit nöthig, um nicht Töne zu durchgehenden Noten zu gebrauchen, die nicht in der Tonart des zergliederten Accordes liegen, und auch mit den darauf folgenden in keiner Verbindung stehen. In obigem Beispiele sind nicht alle Noten durchgehende; die sich dadurch kenntlich machen, daß sie nicht zu den wesentlichen Tönen des Accordes gehören, sondern auch sogenannte Wechselnoten, die mit ∓ bezeichnet sind.

Ehe der letztern aber erwähnt werden kann, wird es nöthig sein, noch ein Beispiel der erstern anzuführen.

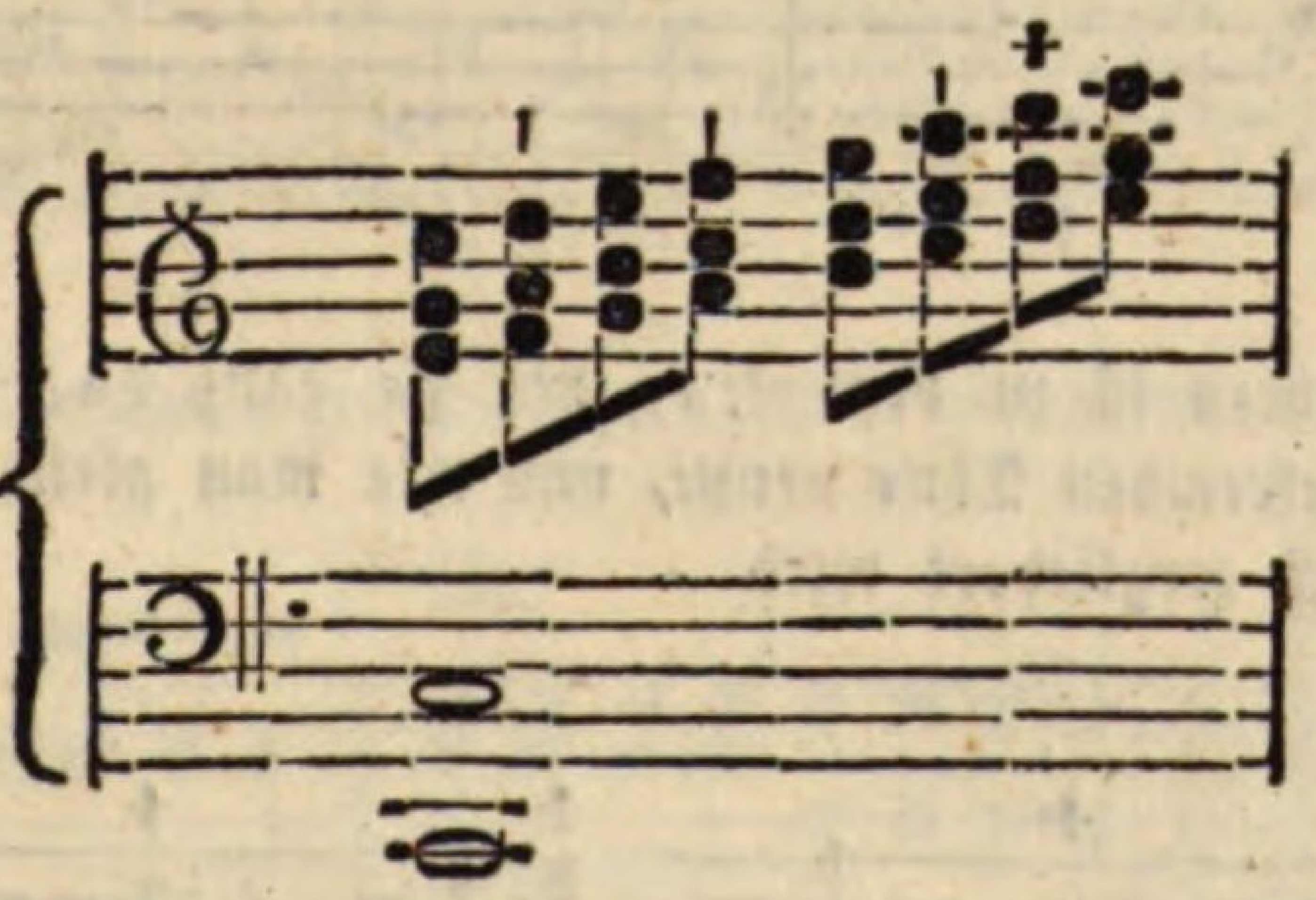


Die mit ı bezeichneten Noten, die nicht in der Harmonie liegen, sind durchgehende. Gegen die Töne des Accords können sie ganz dissoniren, in diesem Falle aber nicht gegen die nachfolgenden, von welchen sie Töne aus seiner Dominantenharmonie sein müssen.

IV. Die Formen, die sich bei dem Gebrauche der Wechselnoten bilden, unterscheiden sich von den durchgehenden in nichts weiter, als daß sie statt der harmonischen zuerst genommen werden, und die harmonischen ihnen folgen. Es ist also ein reiner Wechsel, von welchen hier ein Beispiel folgt:

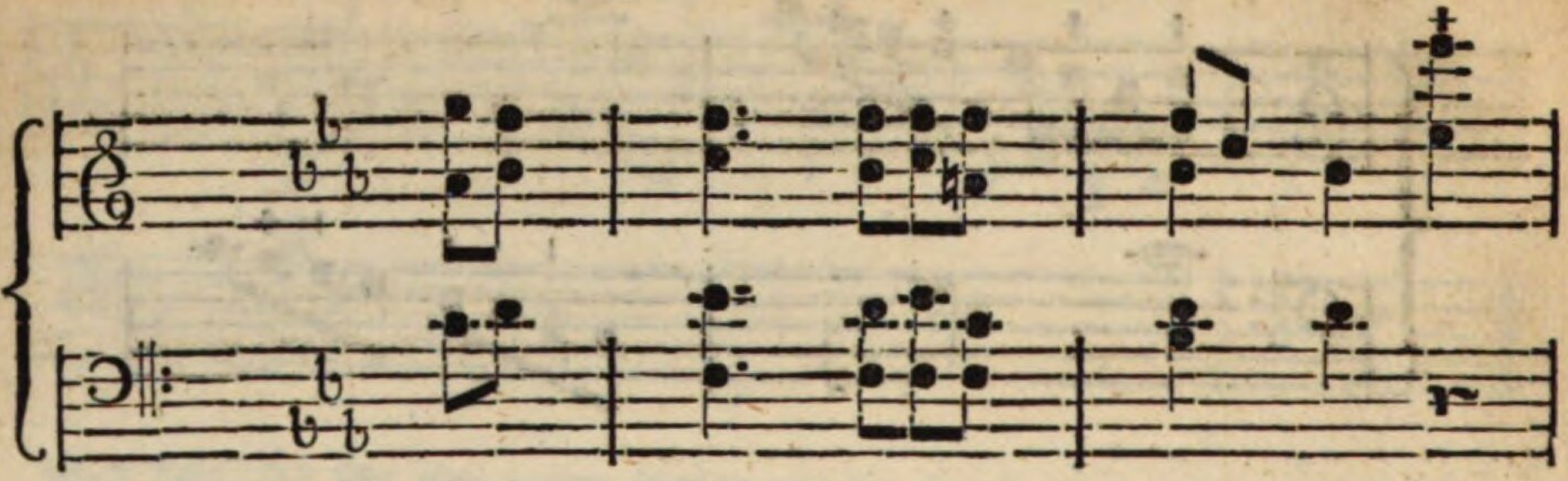


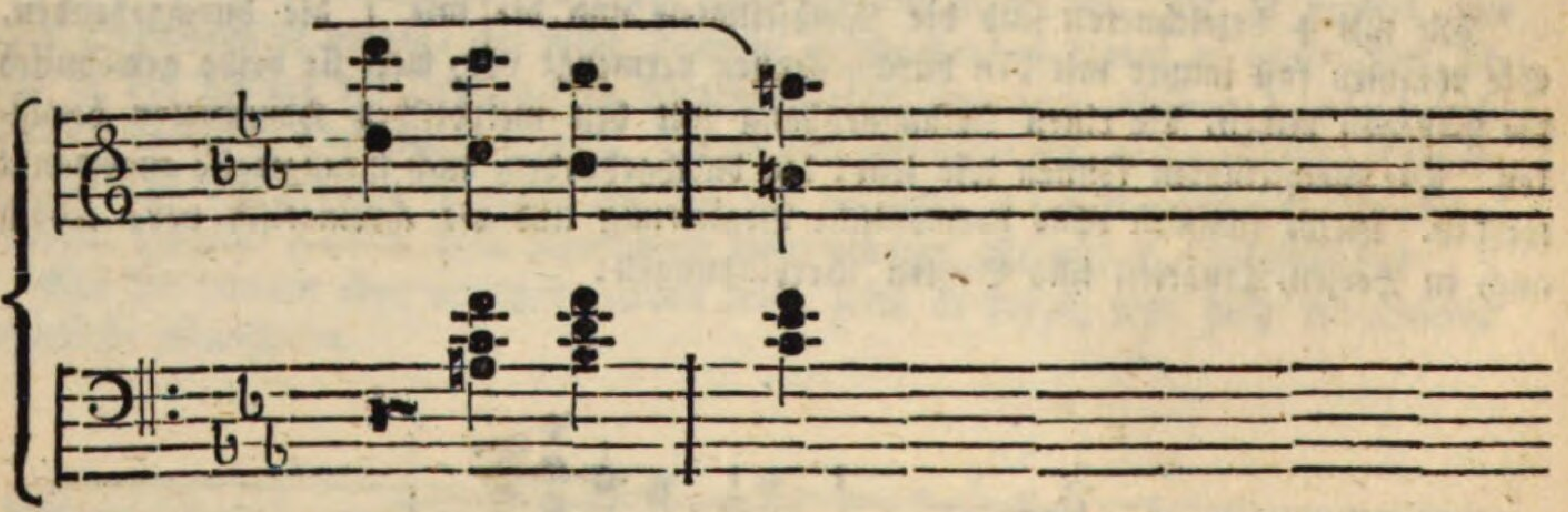
Die mit + bezeichneten sind die Wechselnoten und die mit ı die durchgehenden. Sie kommen fast immer mit den durchgehenden vermengt vor, weil sie beide gewöhnlich die Passagen bilden, die einen Zusammenhang mit den melodischen Hauptnoten bewirken. Die Wechselnoten können wie jene; die durchgehenden, auch sprungweise angewandt werden. Beide kommen ohne harmonische Begleitung und oft chromatisch vor, jedoch auch in Terzen, Quarten und Sexten Verbindungen:



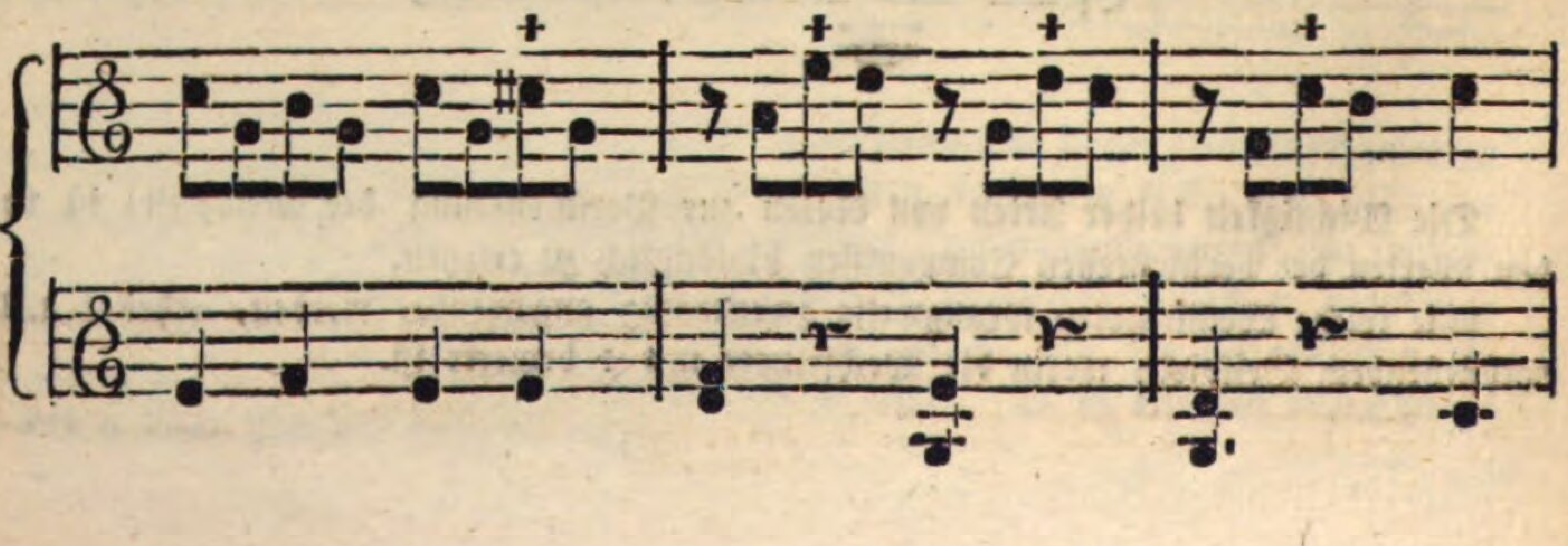
Die Wichtigkeit beider Arten von Noten zur Verschönerung der Melodien, ist in den Werken der berühmtesten Componisten hinlänglich zu ersehen.

Wie solche Wechselnoten sprungweise zweckmäßig angewendet werden, erhellet aus nachstehendem Beispiele, worin die Wechselnote mit + bemerkt ist.

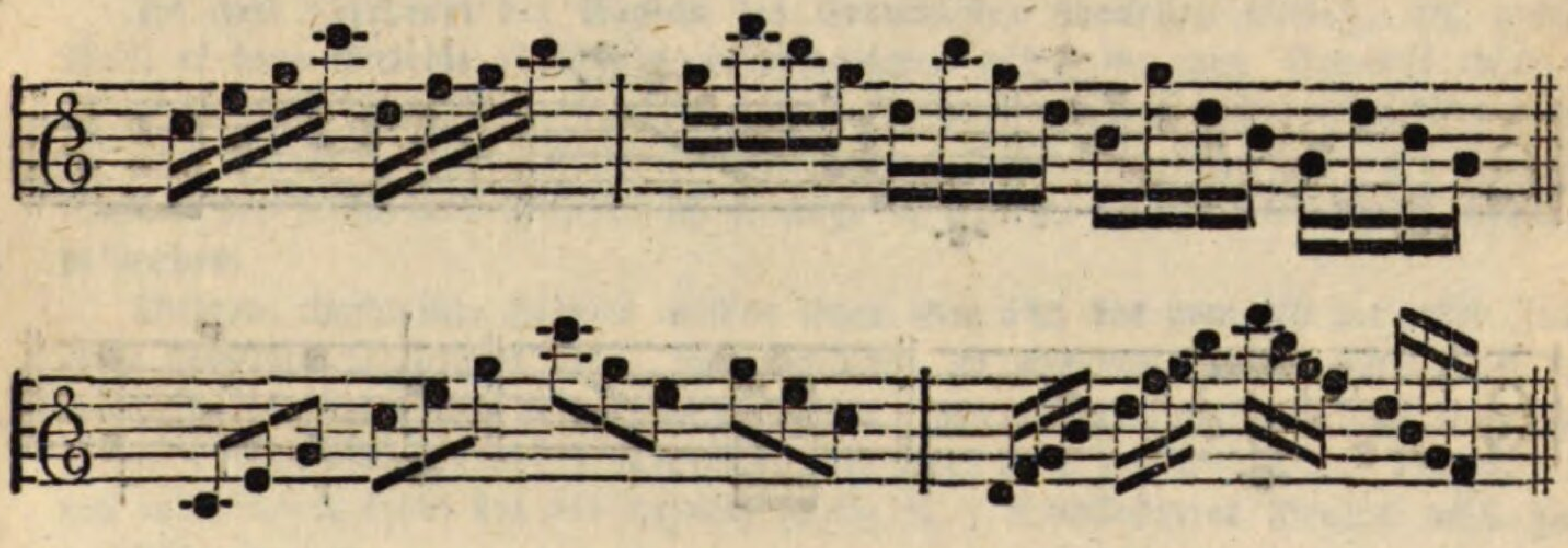




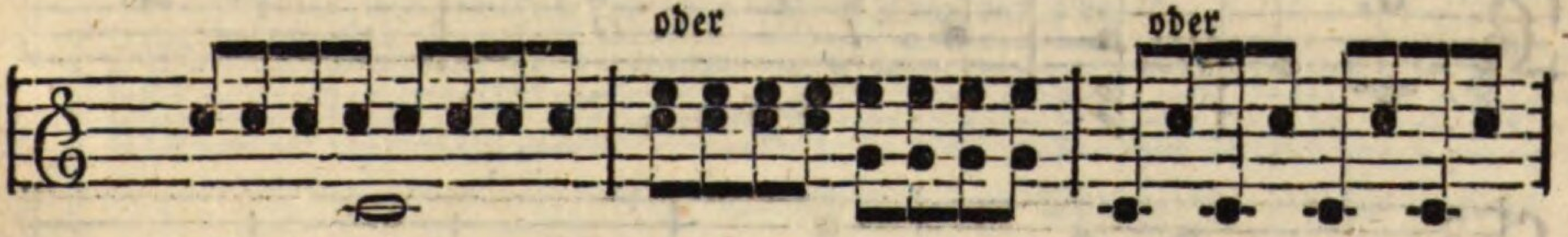
Bei den Wechselnoten ist zu bemerken, daß sie ganz das sind, was man in den Accorden die harmoniefremden Töne nennt, und wie man gleich hören kann, wenn ein solcher Accord melodisch zergliedert wird.



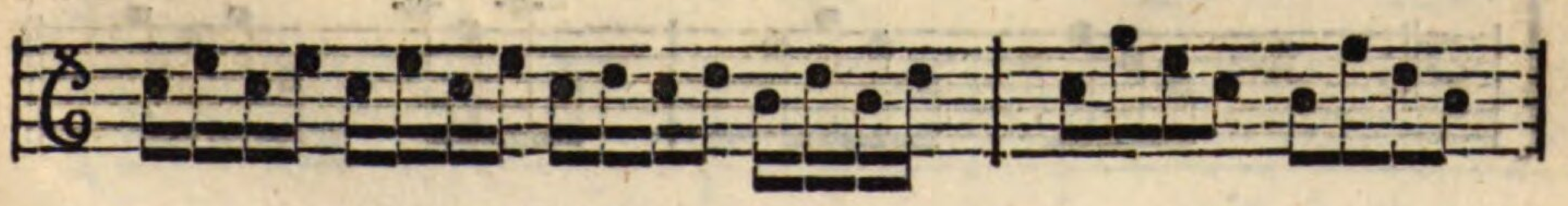
V. Die Formen, die aus der Zergliederung der Harmonien oder Accorde entstehen, wo keine Wechsel und durchgehenden Noten vorkommen, sind sehr vielfältig, weil die Zergliederung auf vielerlei Weise geschehen kann. Sie machen einen Hauptthell der rhythmischen Schönheiten aus, und gehören genau genommen nicht zu der Melodie sondern zur Harmonie. Die Töne derselben dürfen keinem andern Accorde, keiner andern Harmonie angehören, es müßte denn Absicht des Componisten sein, dissonirende Stimmen zu benutzen, wie es oft beim Zusammentritt der Primen und Dominantenharmonie der Fall ist. Die Zergliederung ist ein Mittel, der sonst schleppenden melodischen Fortschreitung der Harmonie, mehr Lebhaftigkeit und Verbindung zu geben. Hierher gehört erstens die Brechung der Accorde oder Harmonien, als:

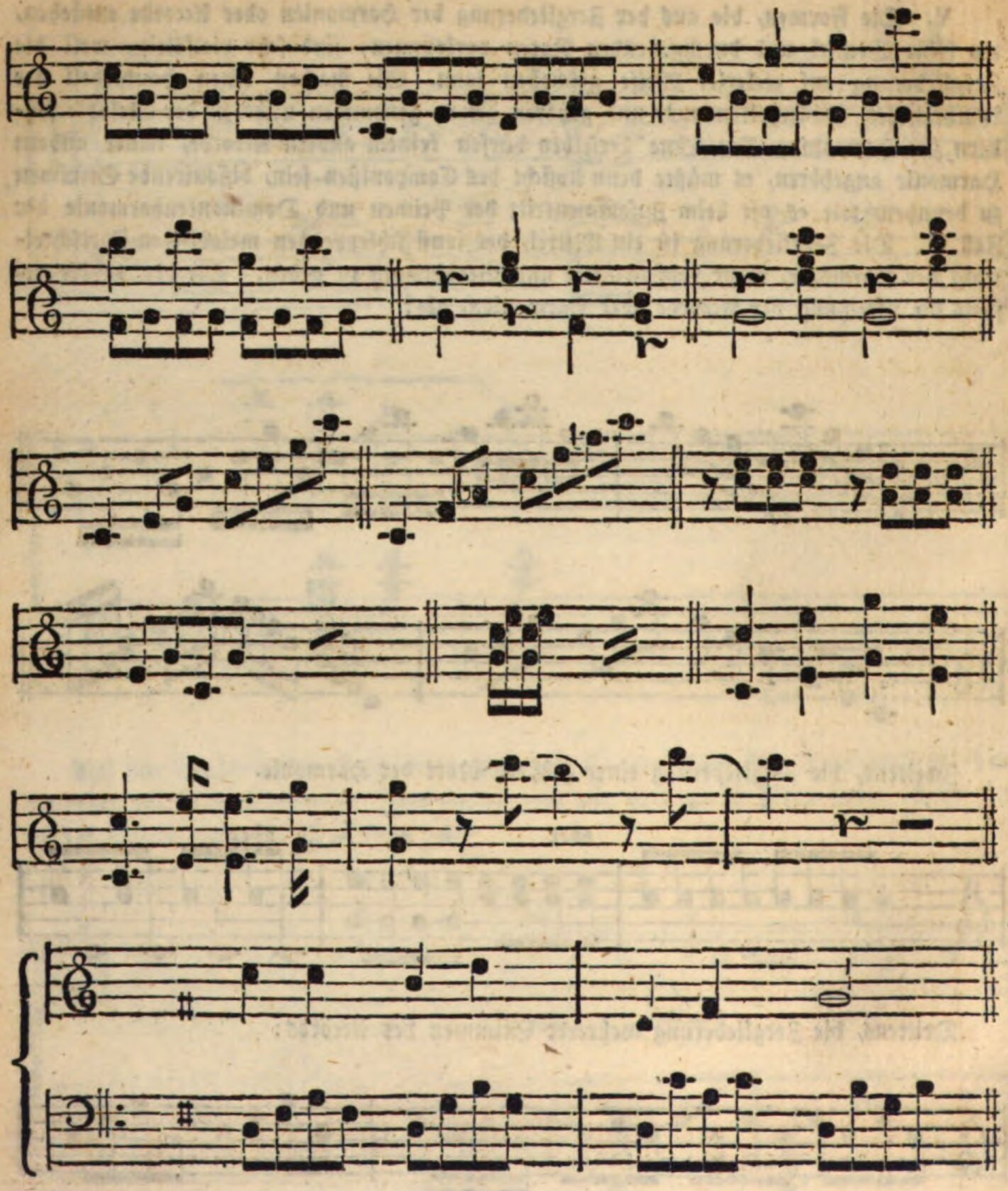


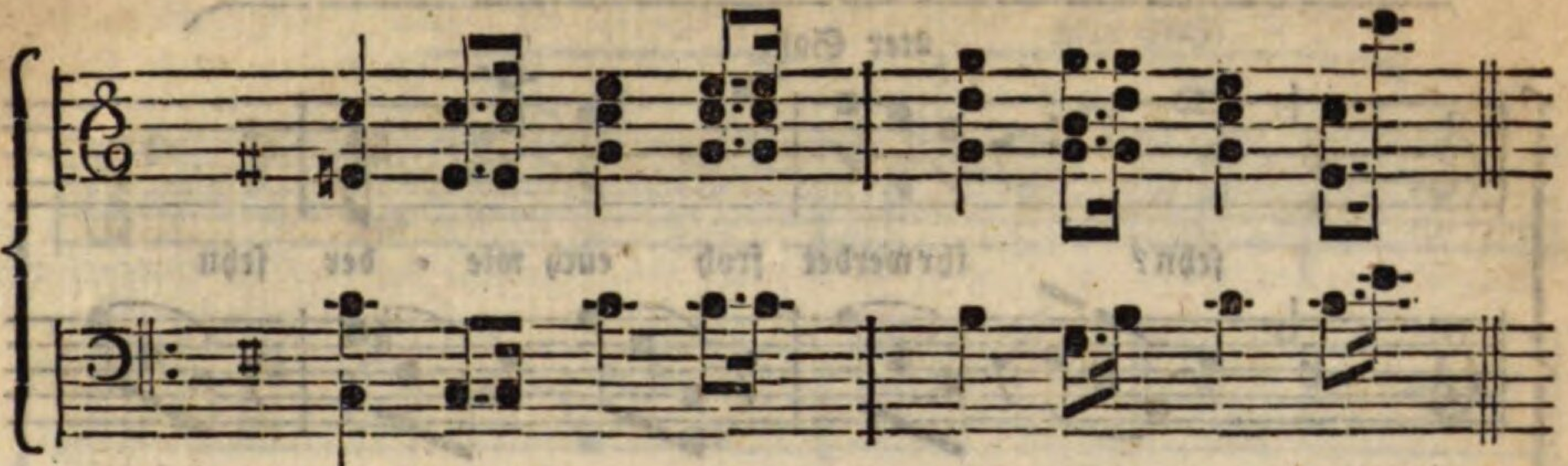
Zweitens, die Zergliederung einer größern Note der Harmonie.



Drittens, die Zergliederung mehrerer Stimmen des Accords:







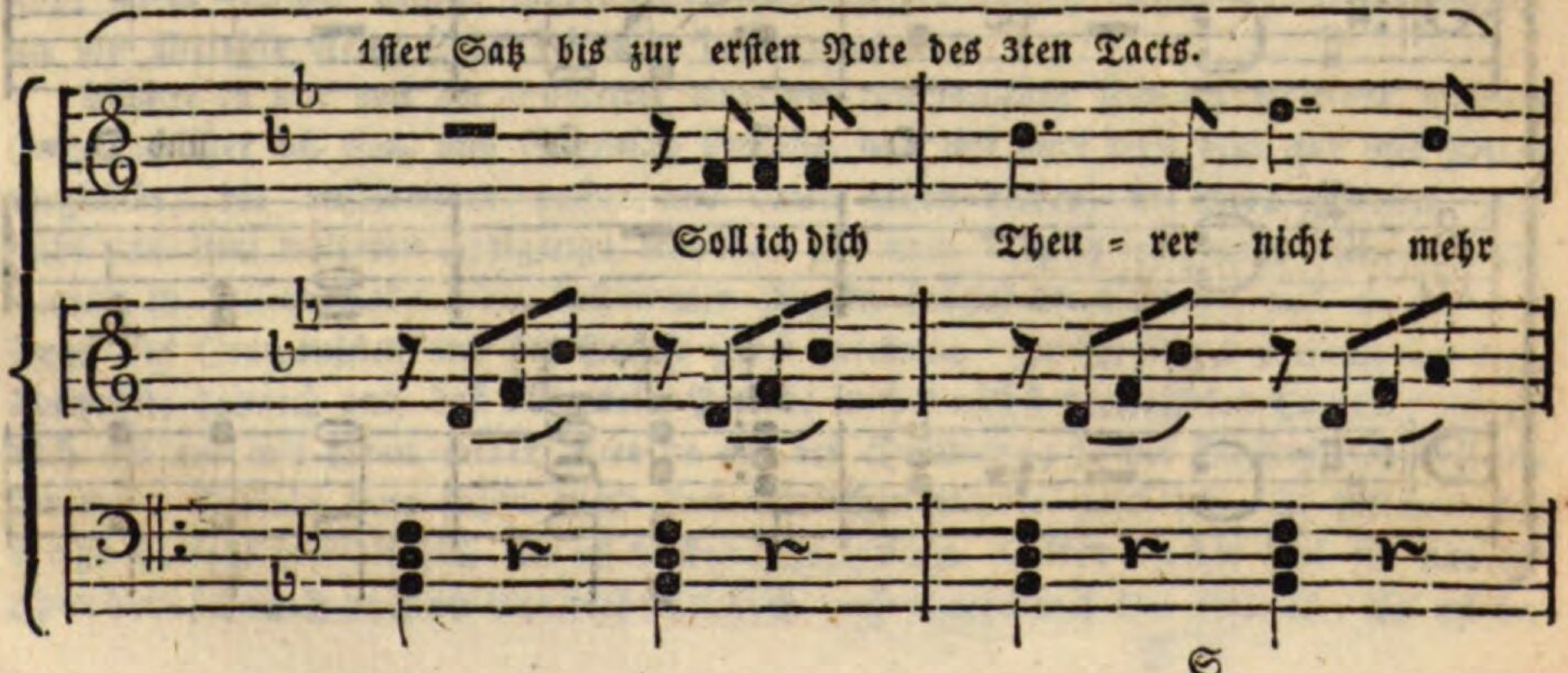
so könnten noch sehr viel Beispiele angeführt werden, auf welche Weise die Harmonie melodisch zergliedert werden kann, wenn es der Raum gestattete.

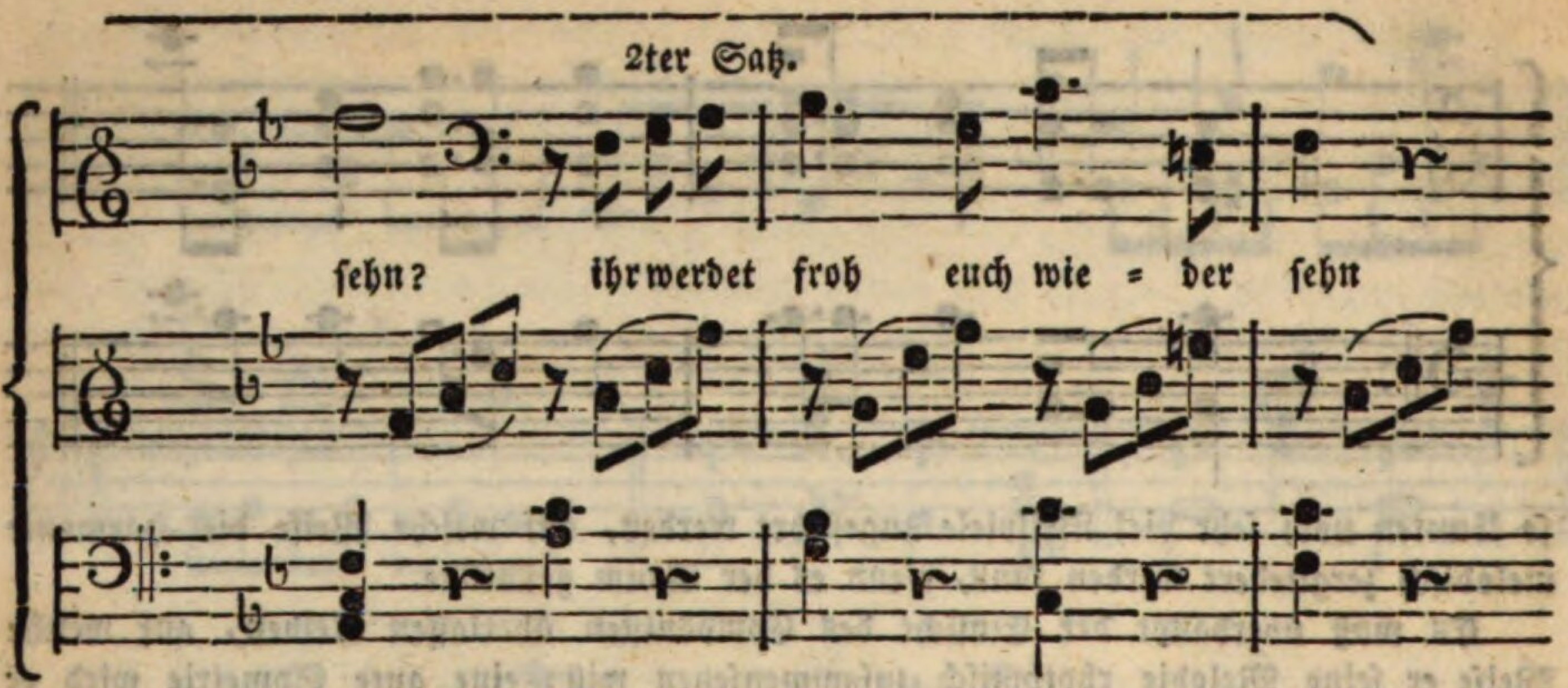
Es muß überhaupt der Einsicht des Componisten überlassen bleiben, auf welche Weise er seine Melodie rhythmisch zusammensetzen will; eine gute Symetrie wird er aber doch beobachten müssen, denn heterogene Formen können nur bizarre Wirkung thun.

VI. Da ich die Symetrie der rhythmischen Formen erwähnt habe, die mit dem Versbau der Poesie zu vergleichen ist, so wage ich es, sie so viel wie möglich deutlich zu machen.

Mehrere rhythmische Formen machen einen Satz aus, den man mit der ersten Zeile eines Gedichts vergleichen kann, worüber schon zu Anfange dieses Kapitel etwas erwähnt ist. Es wird ihm darauf ein ähnlicher, gewöhnlich von gleicher Länge entgegengesetzt. Beide Sätze machen eine Periode oder einen Vers von zwei Zeilen aus, der einen vollständigen Sinn hat und metrisch richtig ist. Nachstehendes Beispiel wird dies deutlicher machen:

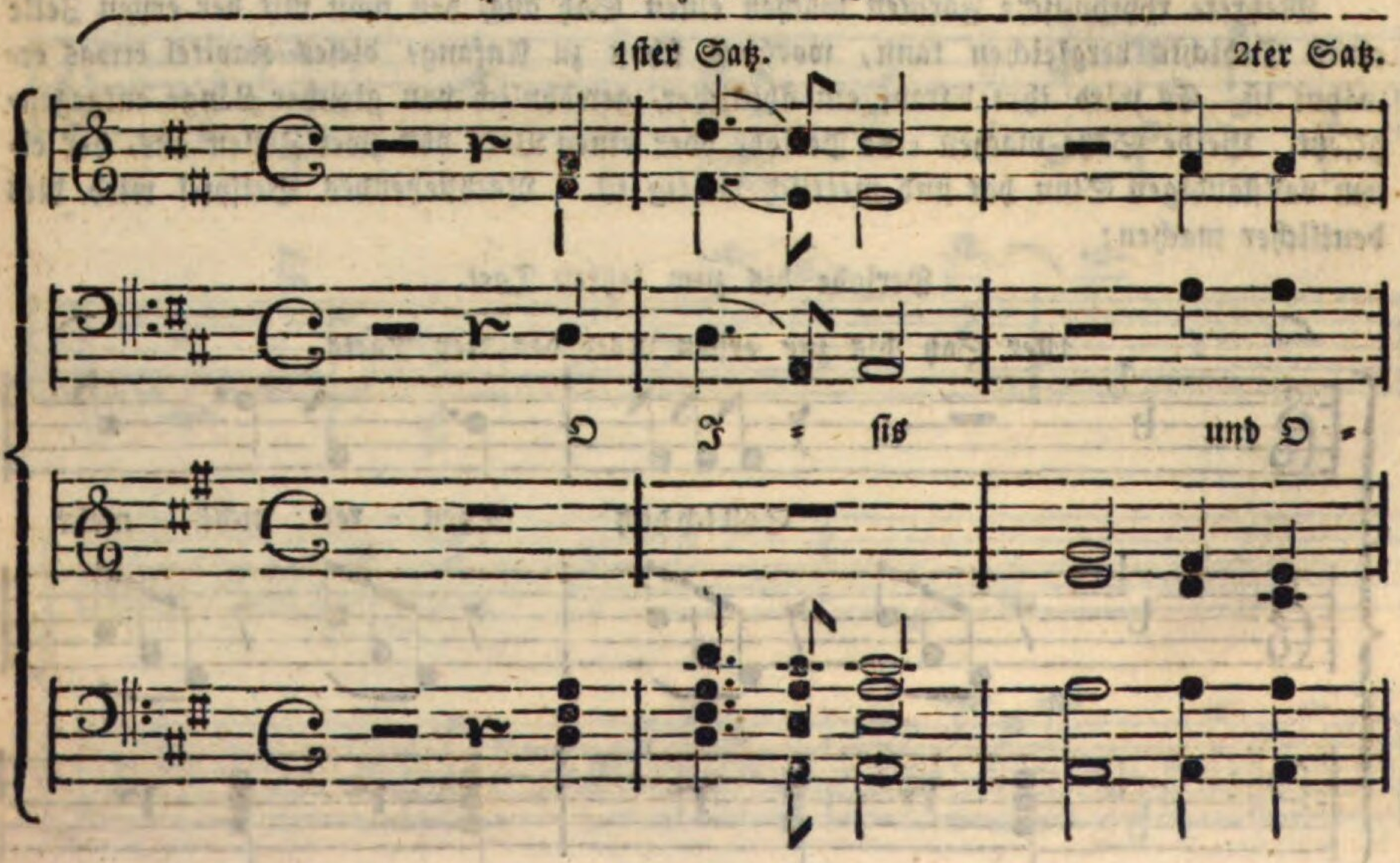
Periode bis zum letzten Tact.

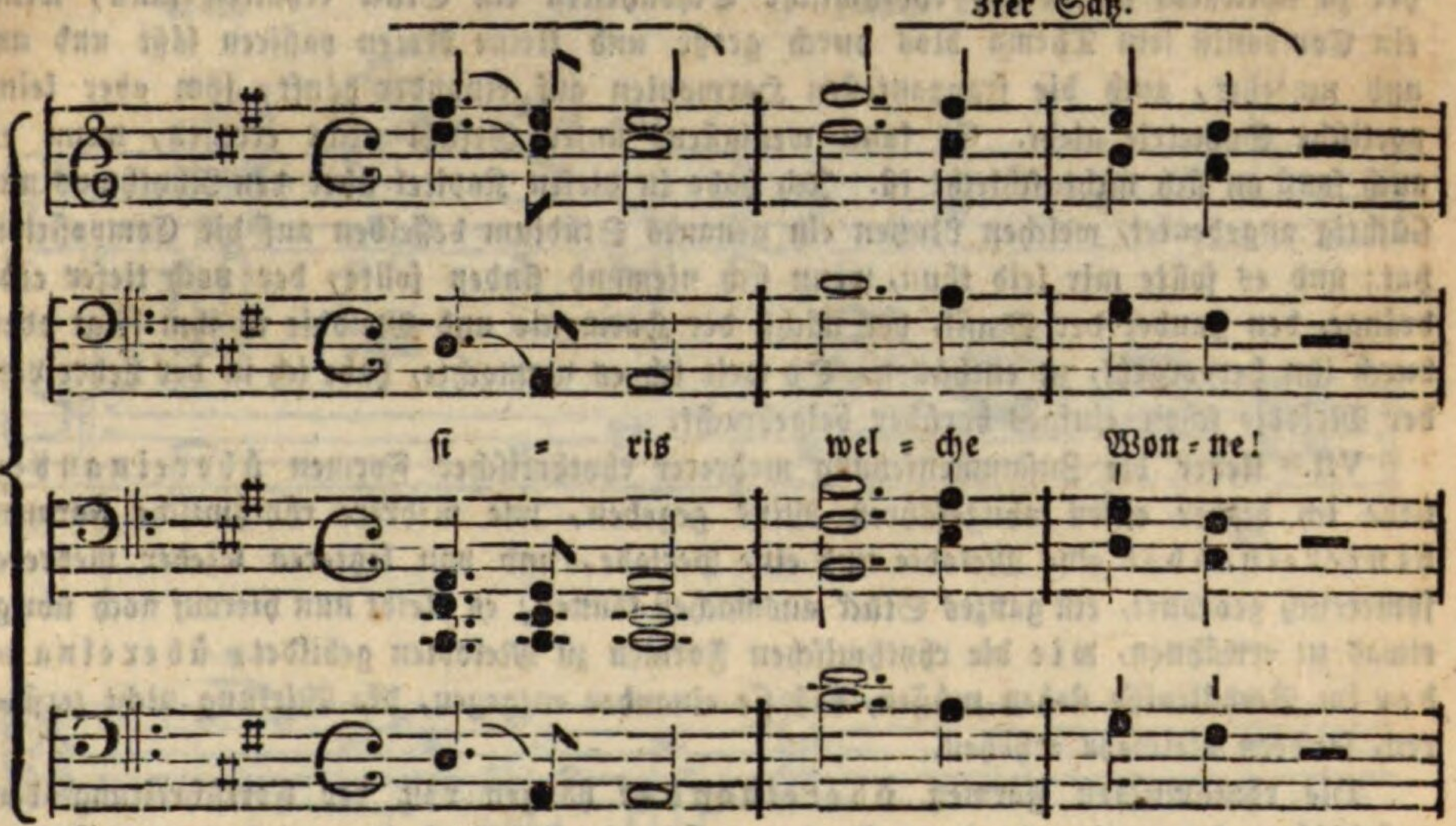




So wie es aber Gedichte giebt, wo 3 Zeilen eine Periode ausmachen, so giebt es auch Musikstücke, wo dies der Fall ist, z. B.

Periode bis zum 5ten Tact.





Wenn hierauf die Regel feſtgeſetzt wird, daß kein Rhythmus und keine Periode einzeln daſtehe, ſondern immer Symetrie beobachtet werde, ſo iſt es zugleich höchſt nöthig, vor den entgegengeſetzten Fehler: die rhythmiſchen Formen und ganzen Perioden nach einem gleichen Maaßſtabe zu meſſen, warnen zu müſſen. Die Einförmigkeit würde nicht allein fühlbar genug werden, ſondern auch der Zwang dürfte ſowohl die Harmonie als Melodie vieler Schönheiten verluſtig machen.

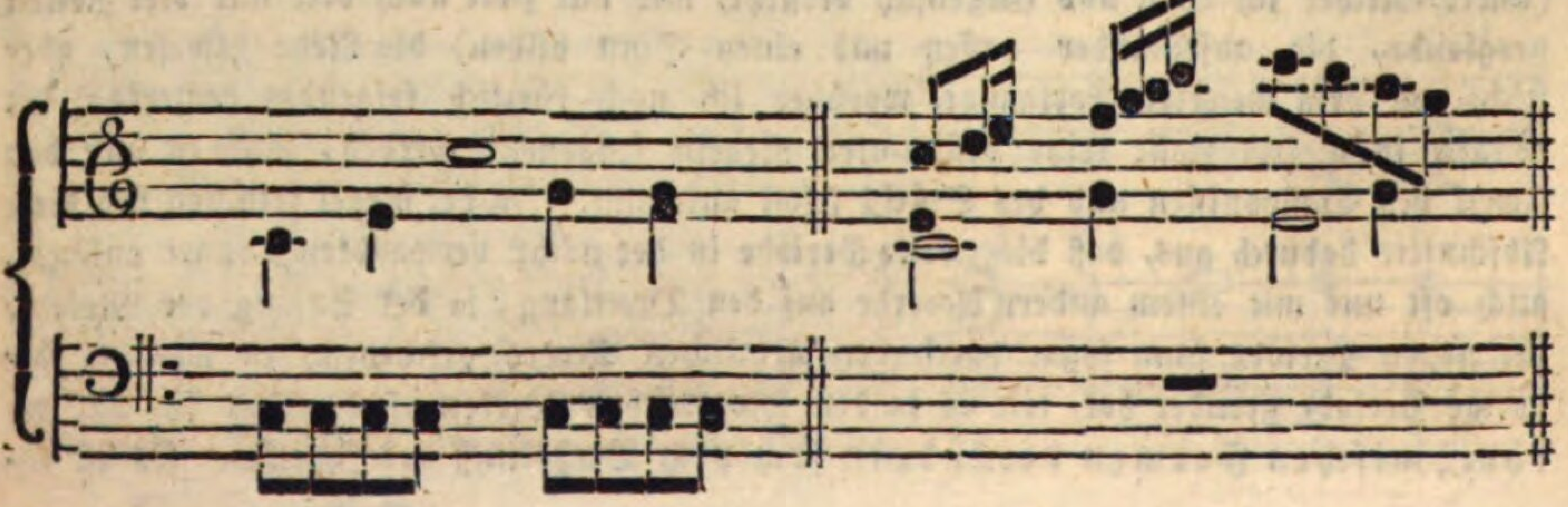
Bisher iſt nur von der Symetrie einzelner rhythmiſchen Formen zu einer Periode (unter welcher ich Satz und Gegenſatz verſtehe, und mit zwei auch drei und vier Zeilen vergleiche, die aufeinander paſſen und einen Sinn bilden) die Rede geweſen, aber nicht von dem weiteren Fortgange, worüber ich noch kürzlich folgendes bemerke: Es können in dieſem Falle keine beſtimmten Regeln feſtgeſtellt werden, weil es auf den Zweck des Componiſten und des Stücks ſelbſt ankommt. In der Regel zeichnen ſich dieſe Abſchnitte dadurch aus, daß die zweite Periode in der nächſt verwandten Tonart anfängt, auch oft nur mit einem andern Accorde auf den Dreiklang; ja der Anfang der Melodie der neuen Periode kann ſogar durch den nemlichen Accord geſchehen, in welchem die vorige Periode geendet hat, wie es in den Mozartſchen Werken oft der Fall iſt, nur die rhythmiſchen Formen verändern ſich nach Verhältniß des Zweckes. Es iſt da-

her zu schließen, wie wenig rhythmische Schönheiten ein Stück erhalten kann, wenn ein Componist sein Thema blos durch große und kleine Noten passiren läßt und um und umkehrt, auch die frappantesten Harmonien auf einander häuft, ihm aber keine poetische Symetrie giebt. Es kann wenigstens unser Gefühl nicht erregen, wenn es auch sonst an sich nicht schlecht ist. Ich habe in diesen Kapitel über den Rhythmus nur flüchtig angedeutet, welchen Nutzen ein genaues Studium desselben auf die Composition hat; und es sollte mir leid thun, wenn sich niemand finden sollte, der noch tiefer eindränge, den Zauber der Musik, der nächst der Harmonie und Melodie in ihm liegt oder durch ihn hervorgeht, zu enthüllen. So weit ich es vermochte, habe ich in der Lehre von der Melodie schon einiges darüber beigebracht.

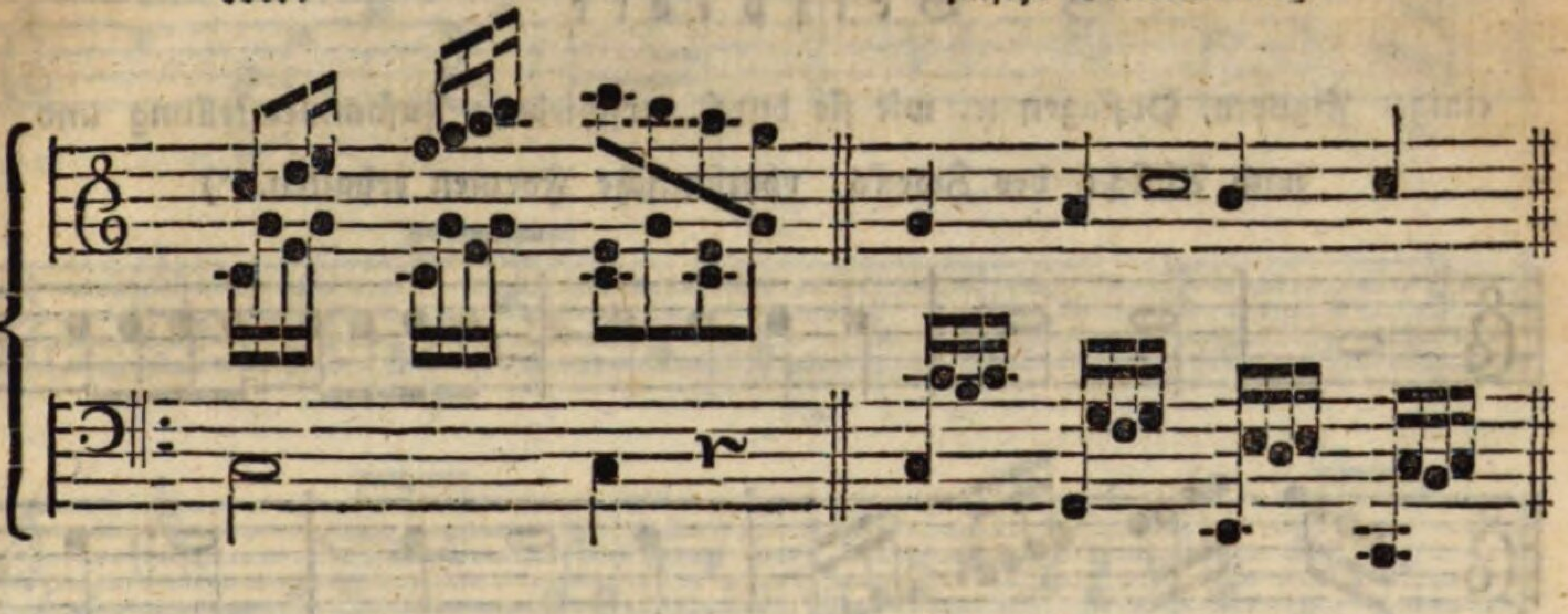
VII. Ueber die Zusammensetzung mehrerer rhythmischer Formen übereinander habe ich bisher einen ohngefähren Wink gegeben, wie mehrere rhythmische Formen hintereinander eine Melodie und eine Periode, und von letzteren wieder mehrere symetrisch geordnet, ein ganzes Stück ausmachen können; es bleibt nun hierauf noch übrig etwas zu erwähnen, wie die rhythmischen Formen zu Melodien gebildet, übereinander im Verhältnisse stehen müssen, daß sie einander entgegen, die Wirkung nicht zerstören, sondern vielmehr erhöhen.

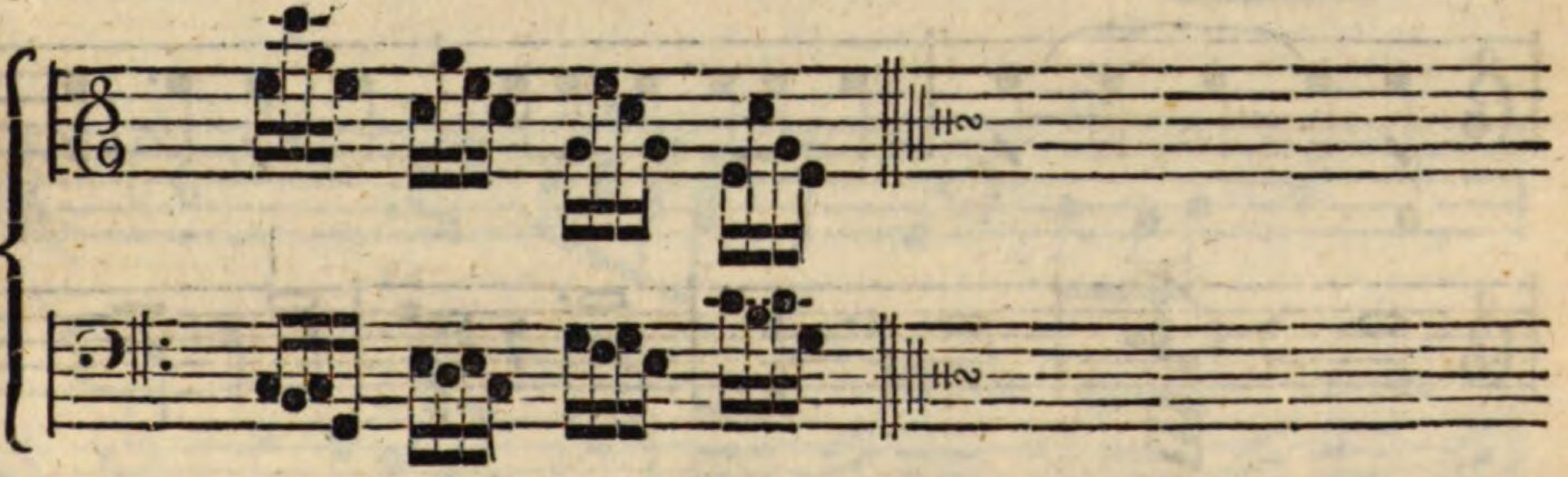
Die rhythmischen Formen übereinander hängen von der Fortschreitung der melodischen Harmonie ab, deren Tondauer sich wieder auf die Unterabtheilung gründet. Die Töne, worinen sie sich bewegen, sind entweder 1) harmonische oder 2) durchgehende (sogenannte leitereigne) oder 3) Wechselnoten (harmoniefremde) die Dauer der Zeit ihrer Bewegung hängt von der Fortschreitung der Accorde oder Harmonien ab. Hält ein Ton einen ganzen Tact aus, und die Harmonie ändert sich auch nicht eher, so kann jede Stimme während der Zeit eine andere rhythmische Bewegung machen, doch dürfen selbst in den kleinsten Theilen, keine Töne hörbar werden, die gegen die einer andern Stimme dissoniren.

oder:



oder: falsche Verkleinerung.



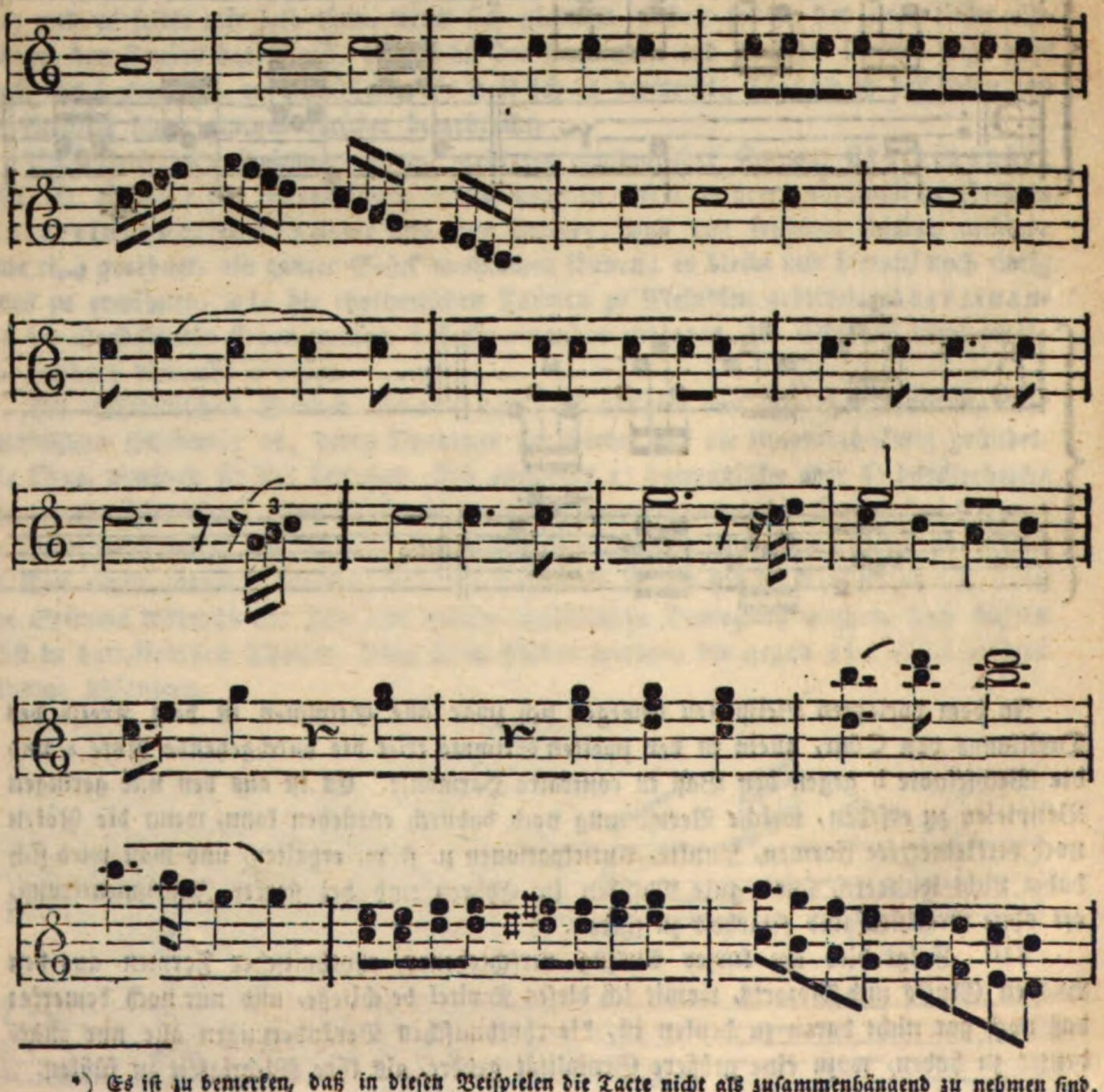


In dem vorletzten Beispielen bewegen sich zwar alle Stimmen in dem Kreise des Dreiklangs von C dur, allein in der zweiten Stimme tritt die durchgehende Note a und die Wechselnote h gegen den Baß in contraire Harmonie. Es ist aus den nur geringen Beispielen zu ersehen, welche Verwirrung noch dadurch entstehen kann, wenn die Noten noch verkleinertere Formen, Punkte, Anticipationen u. s. w. erhalten, und man wird sich daher nicht wundern, schon gute Musiken in Chören und bei starker Instrumentirung, oft ohne Präcision und Klarheit zu finden.

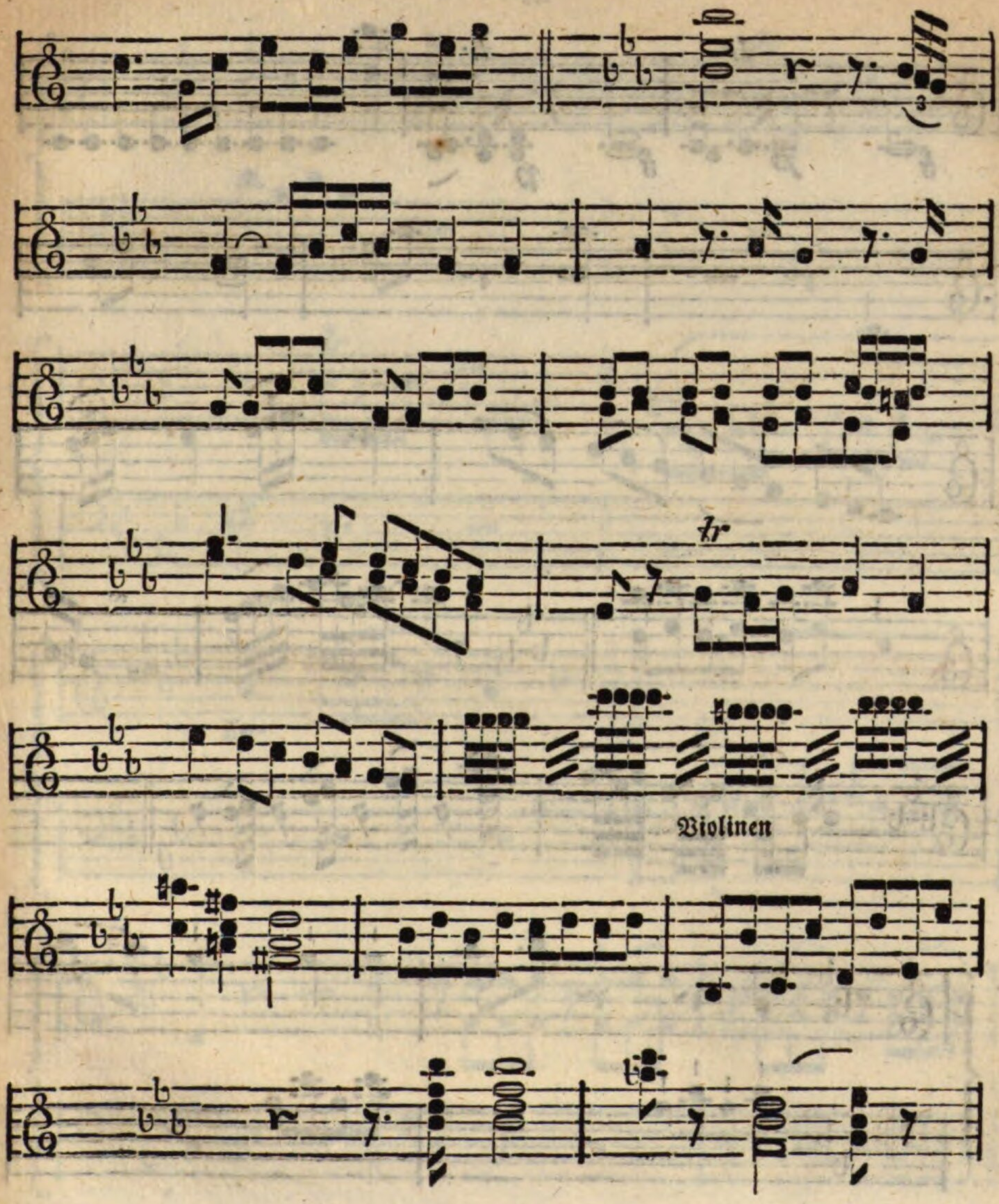
VIII. Folgt hier ein kurzer Auszug verschiedener rhythmischer Formen aus den Werken Glucks und Mozarts, womit ich dieses Kapitel beschließe, und nur noch bemerke: daß noch gar nicht daran zu denken ist, die rhythmischen Veränderungen alle nur angedeutet zu haben, wozu eine größere Genialität gehört, als ihre Wichtigkeit zu fühlen.

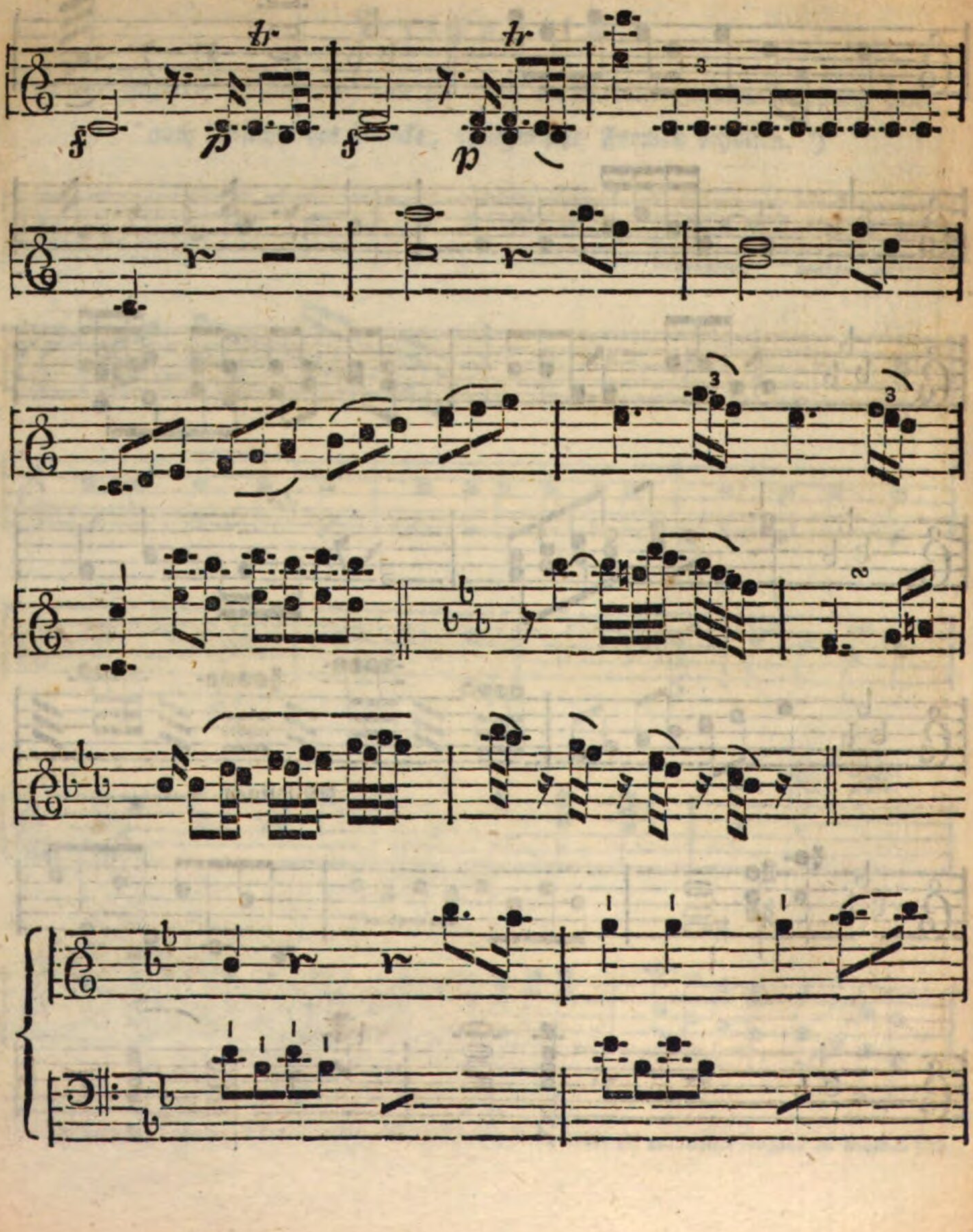
Beispiele

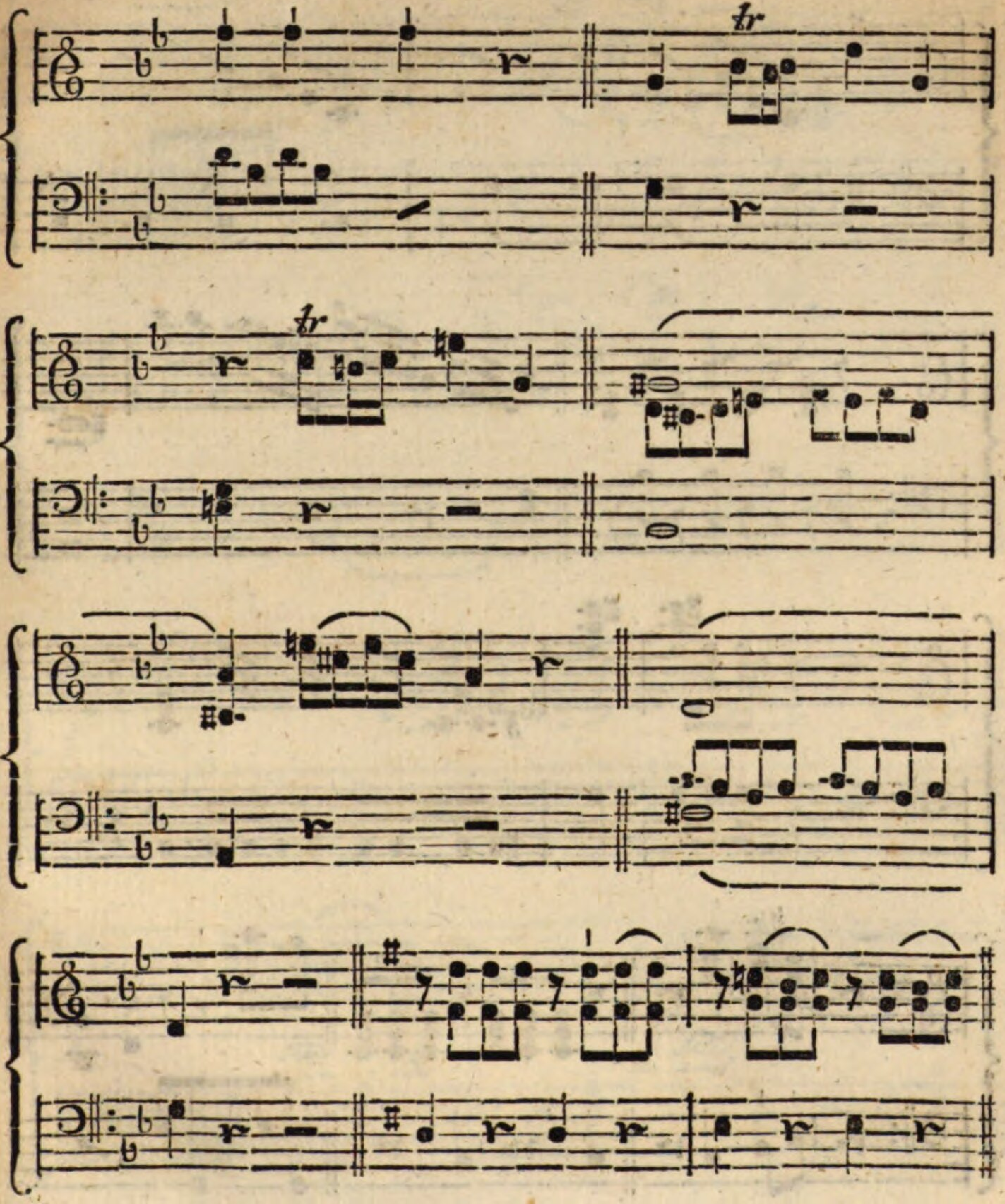
einiger Figuren, Passagen ꝛc. wie sie durch verschiedene Zusammenstellung und nach Absicht des Zwecks, rhythmische Formen erhalten. *)

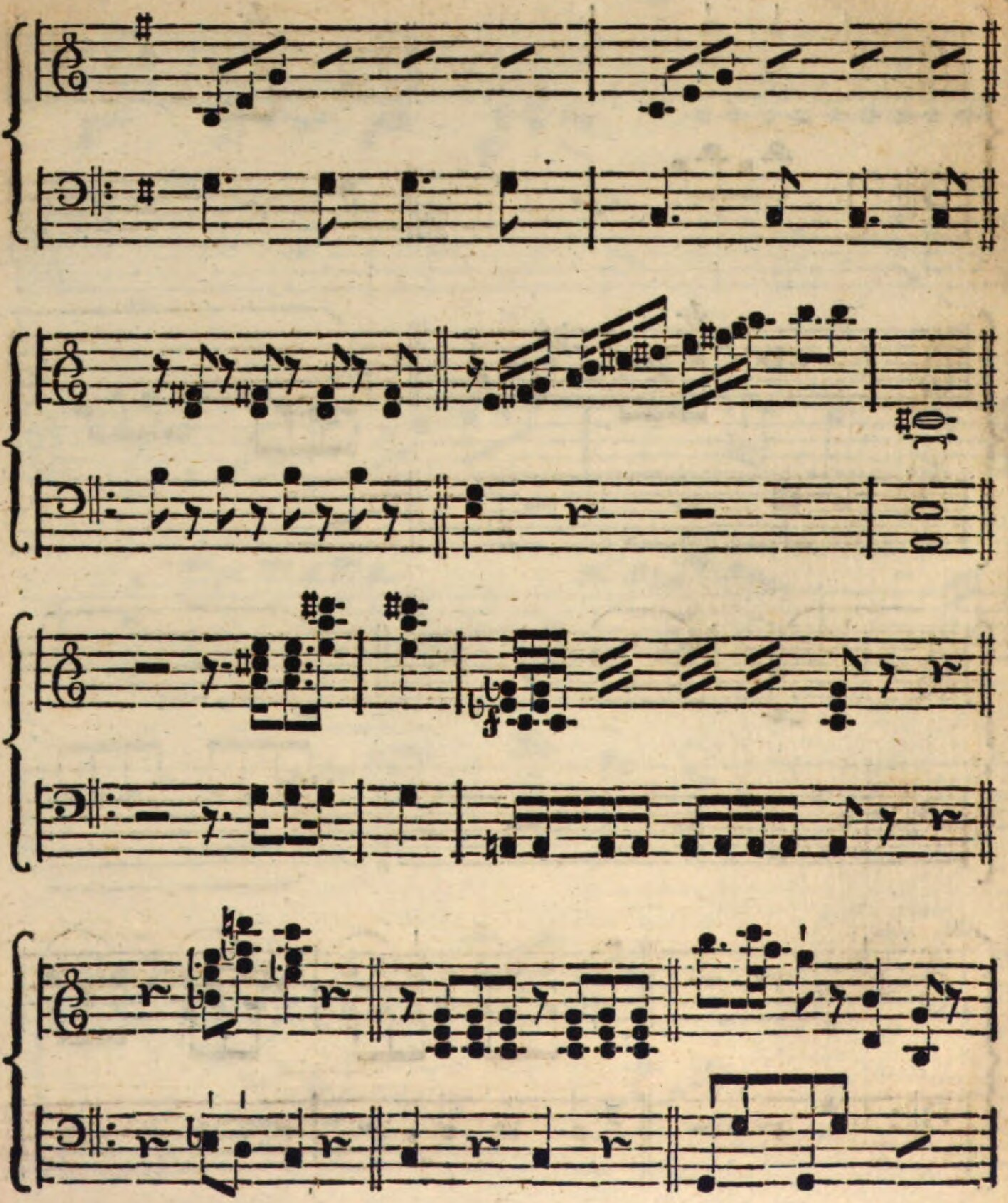


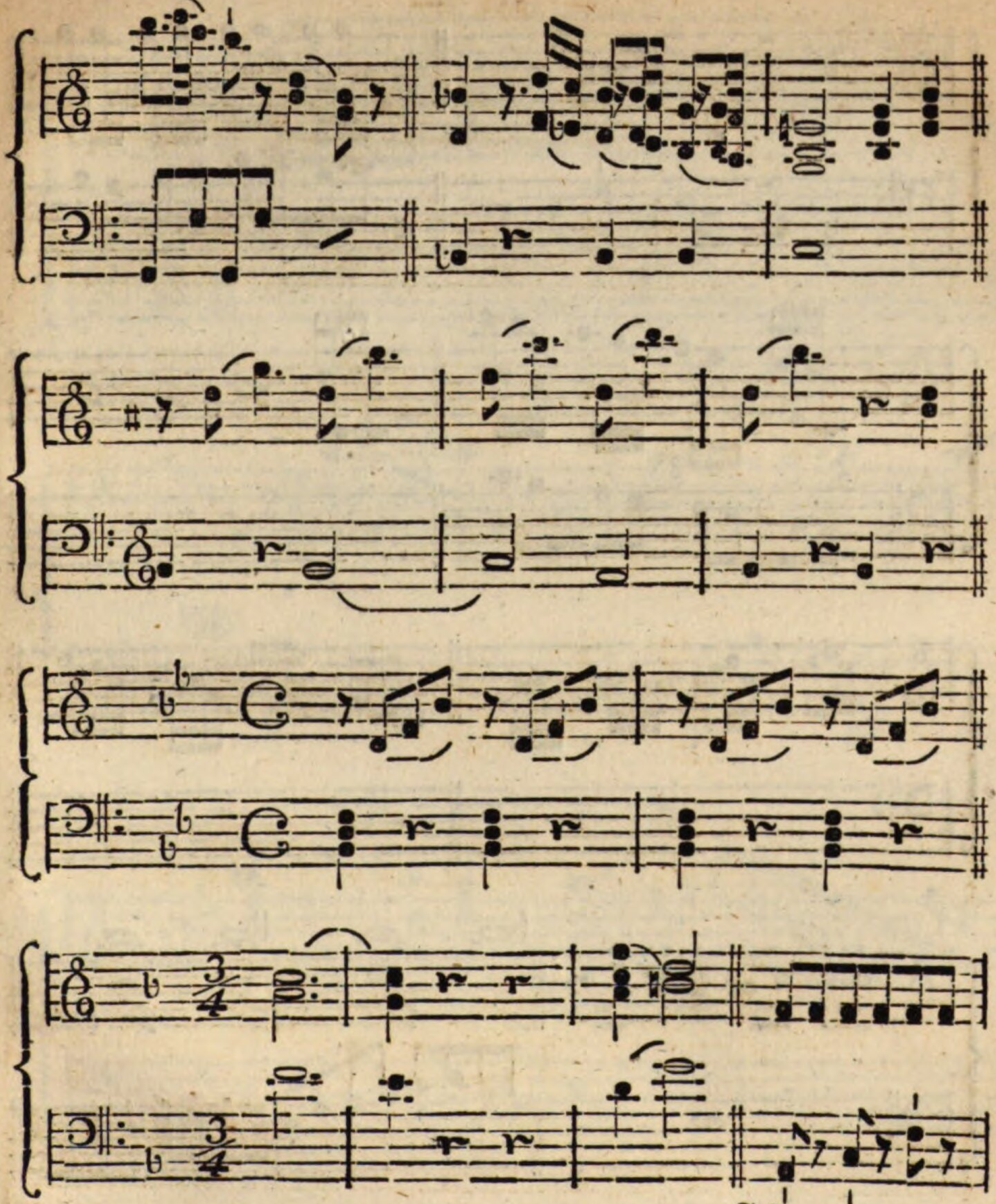
*) Es ist zu bemerken, daß in diesen Beispielen die Tacte nicht als zusammenhängend zu nehmen sind.

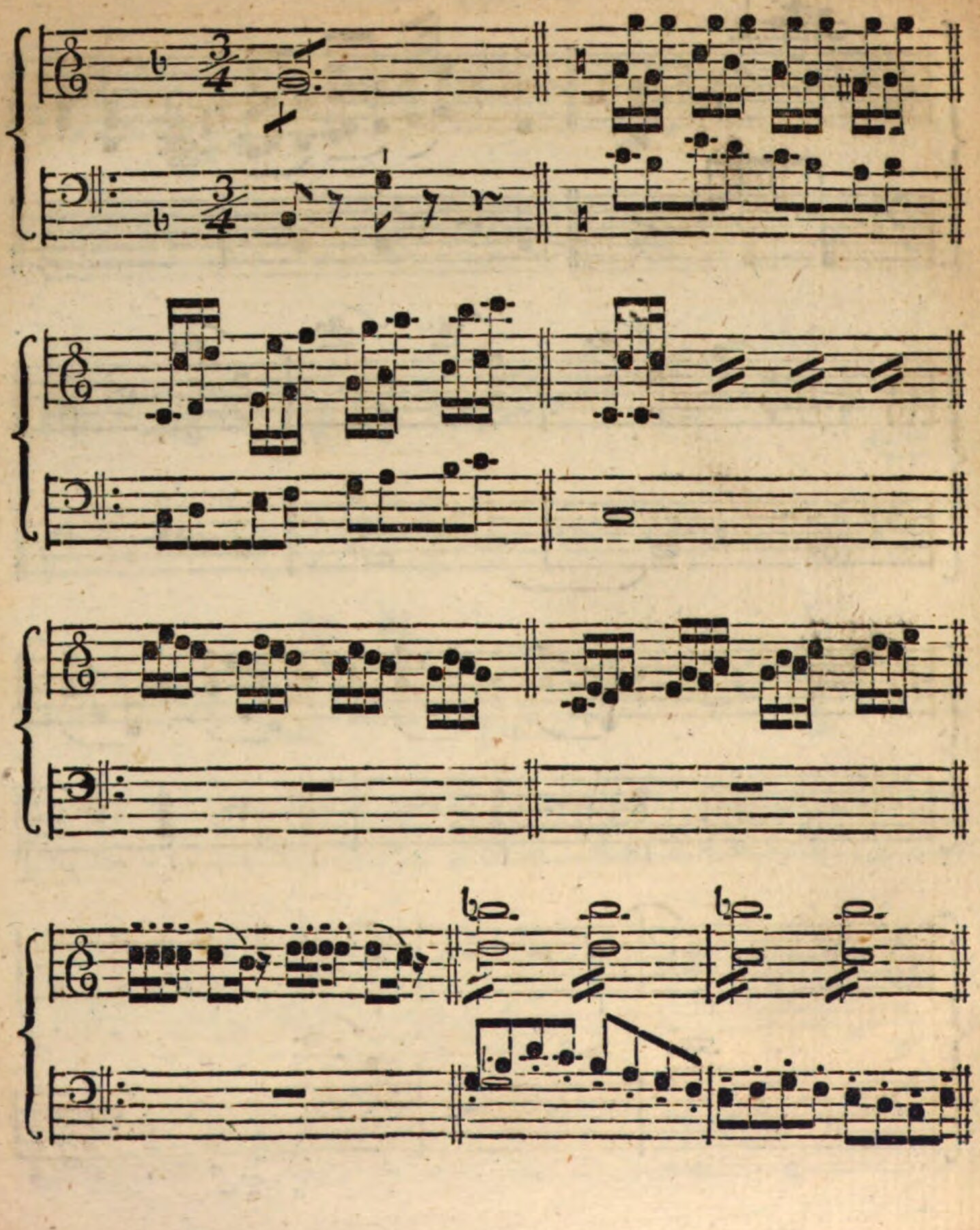

Violinen

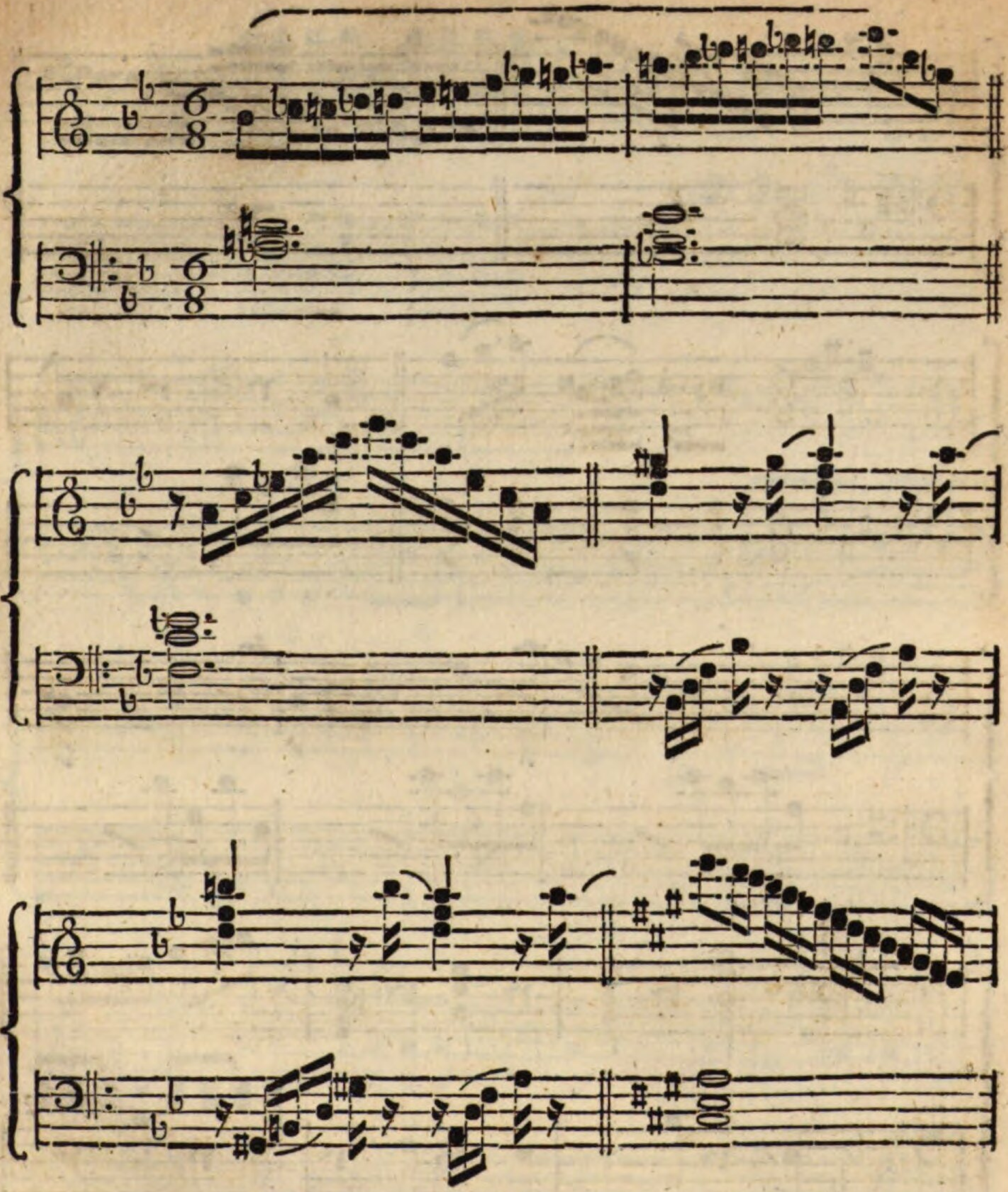

f
p
f
p
3

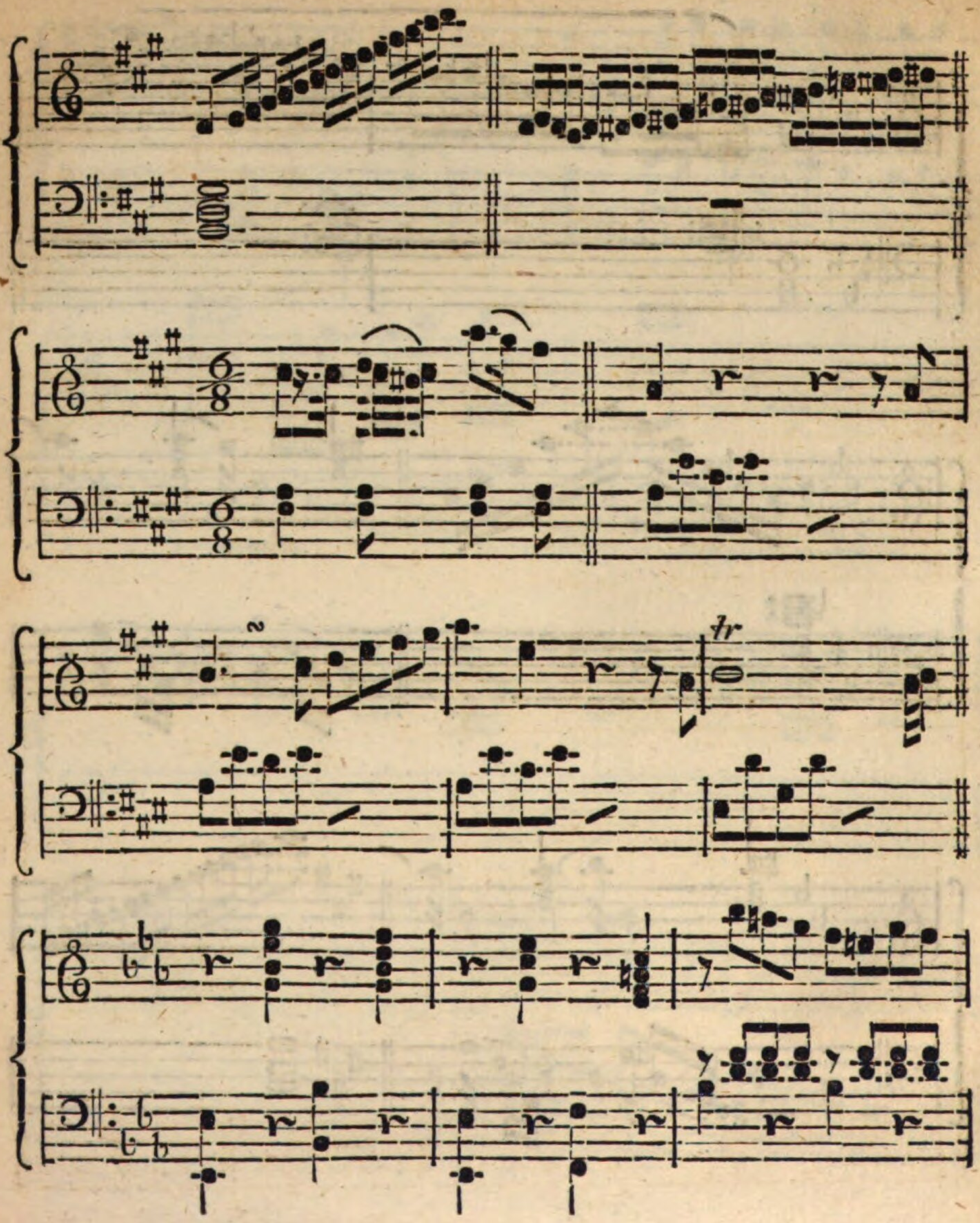

tr
tr

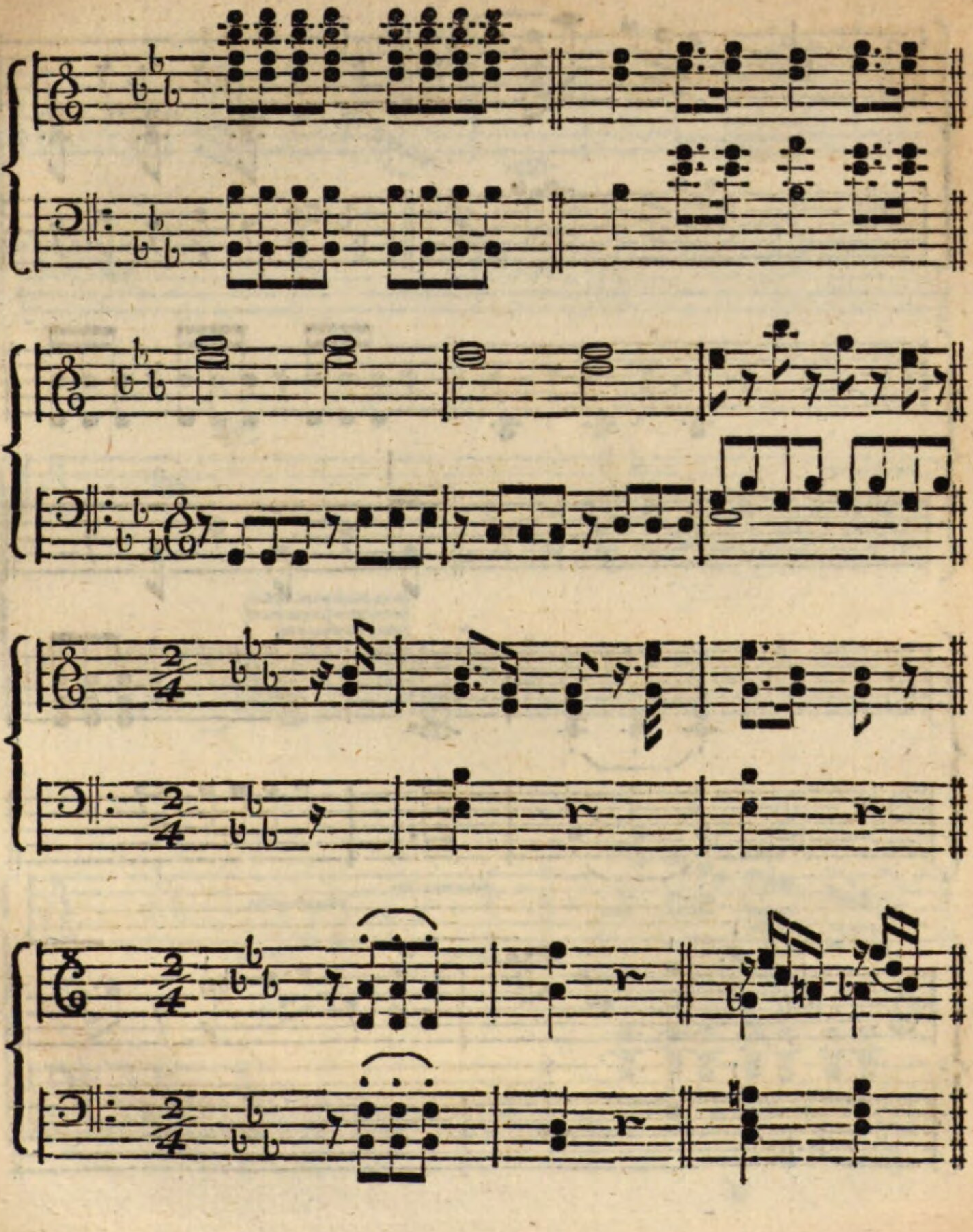


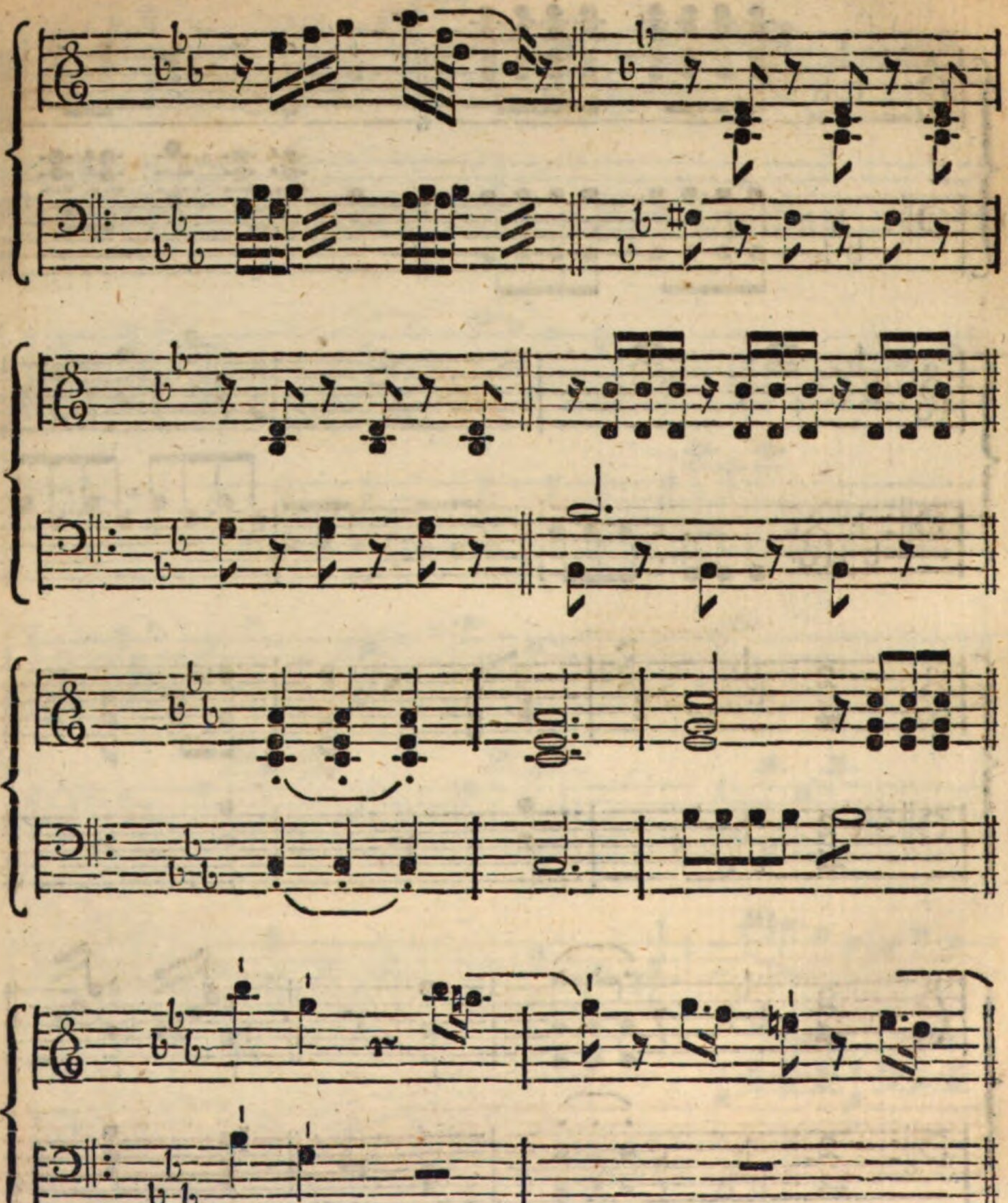


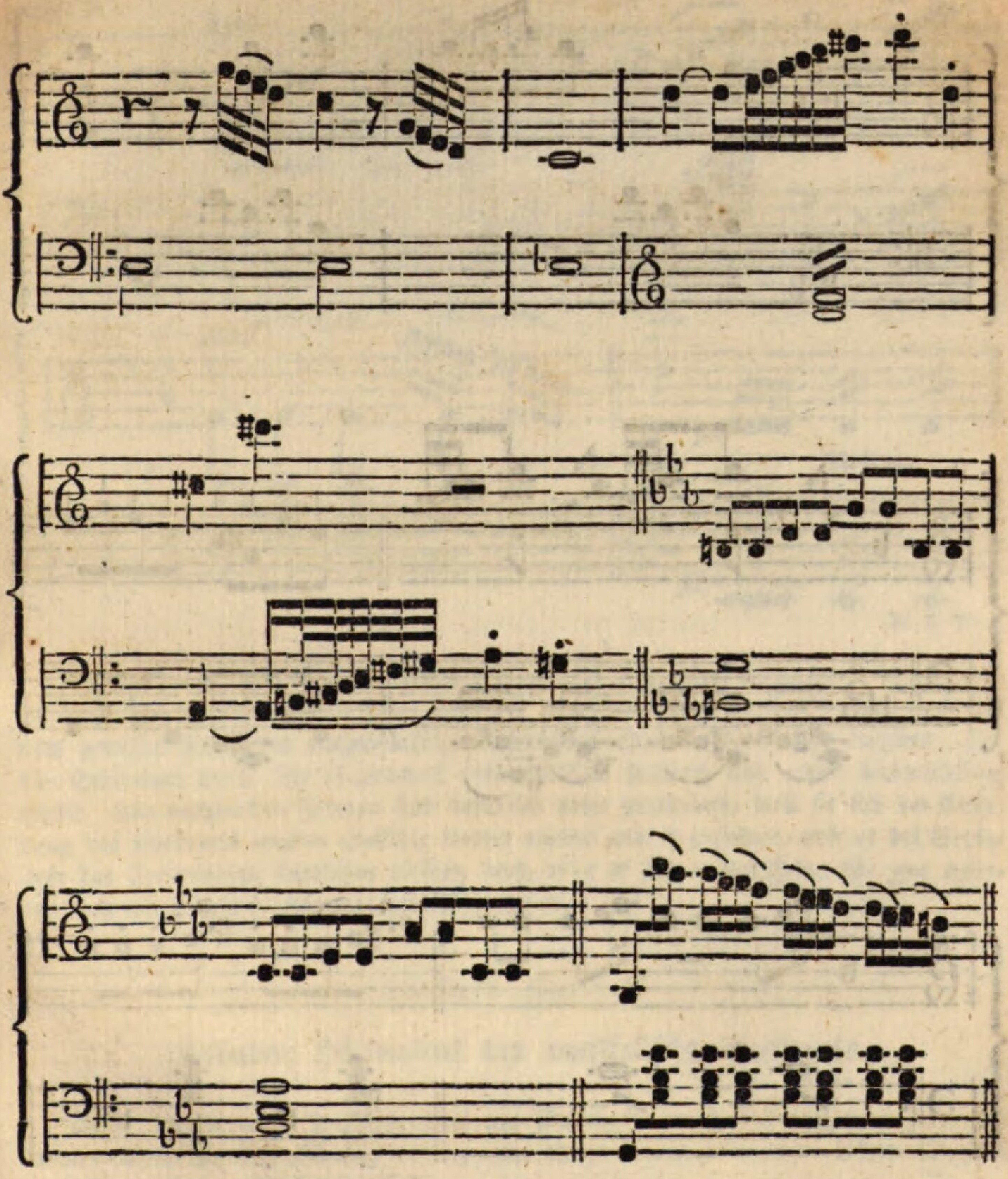


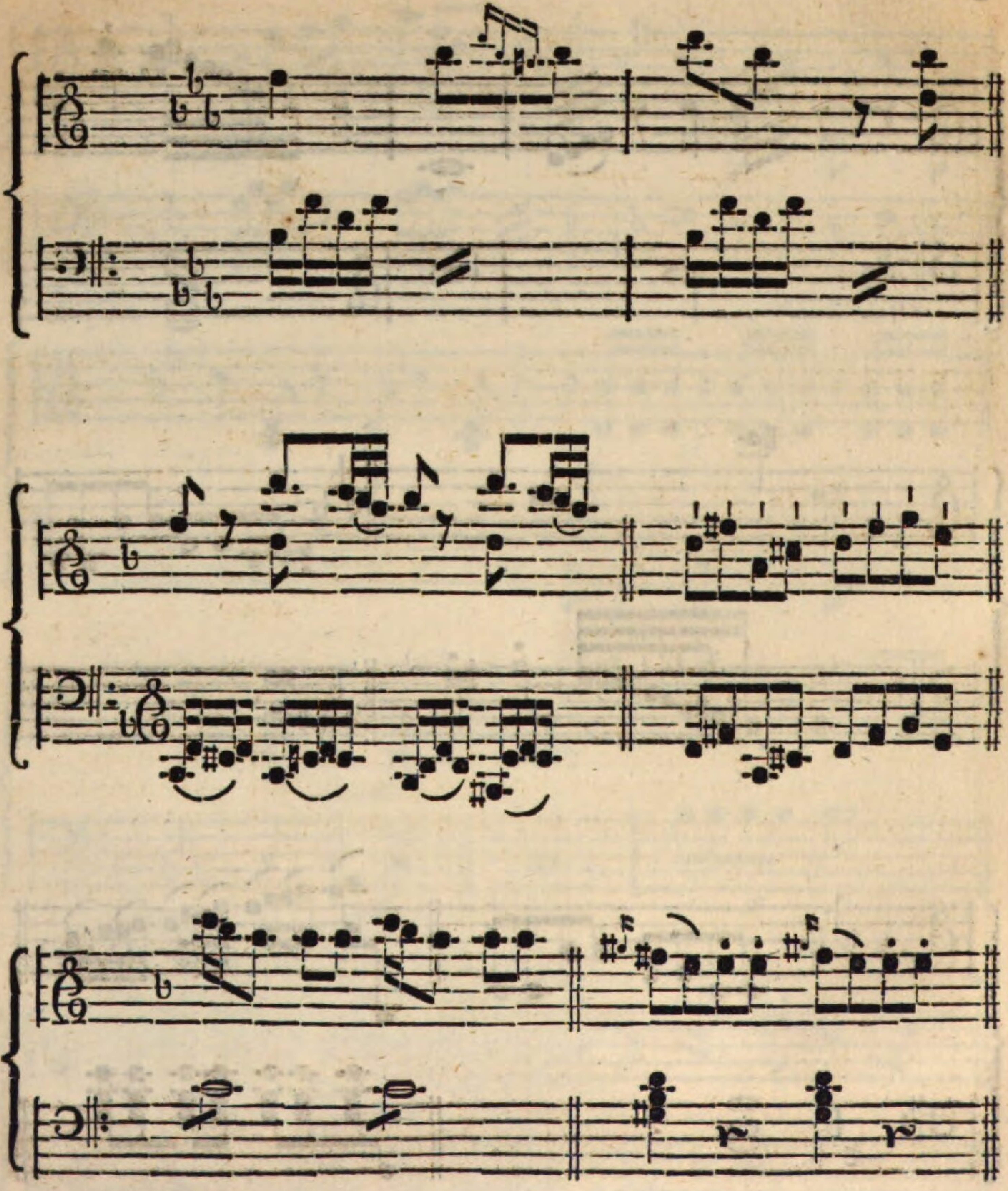


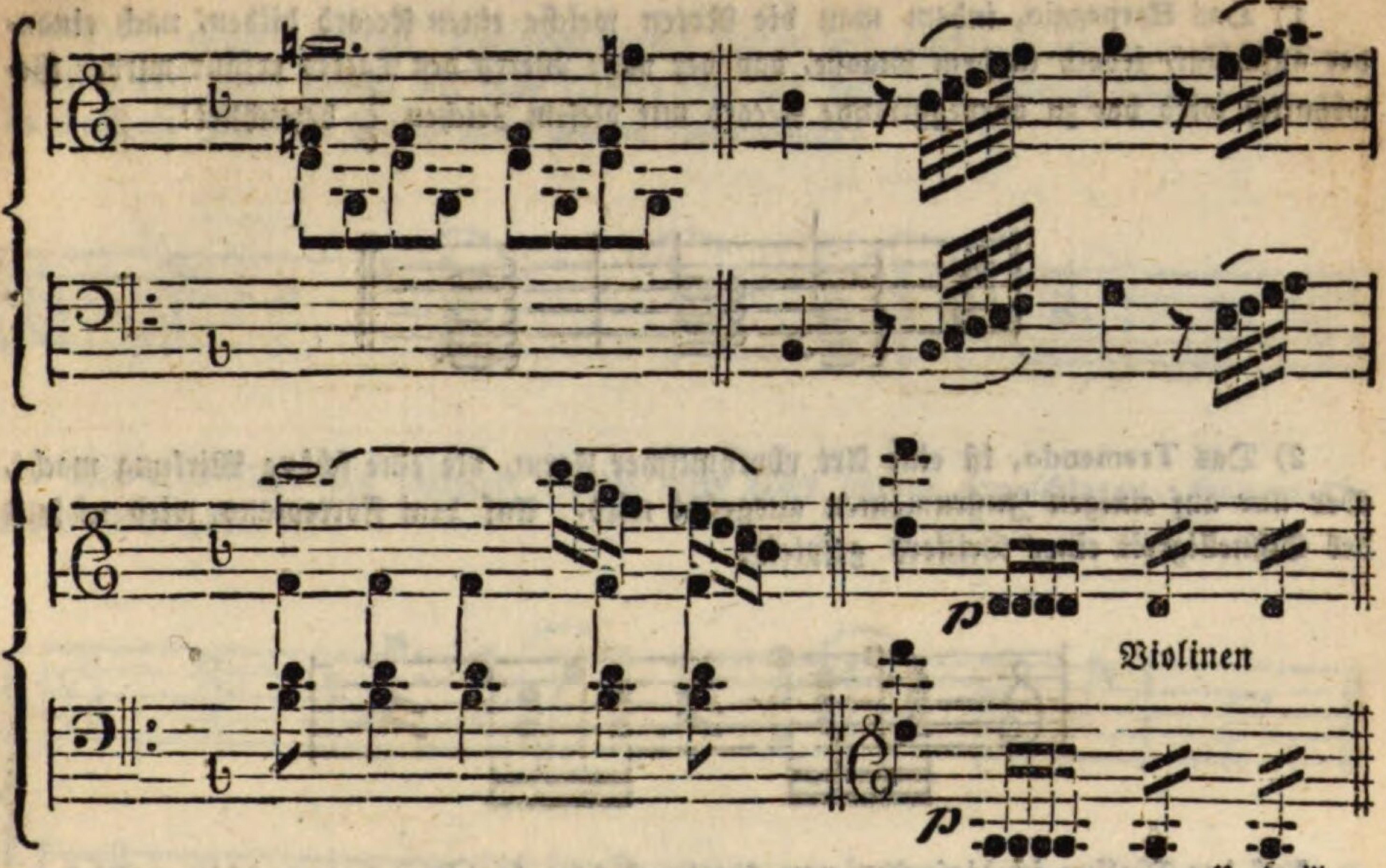












u. s. w.

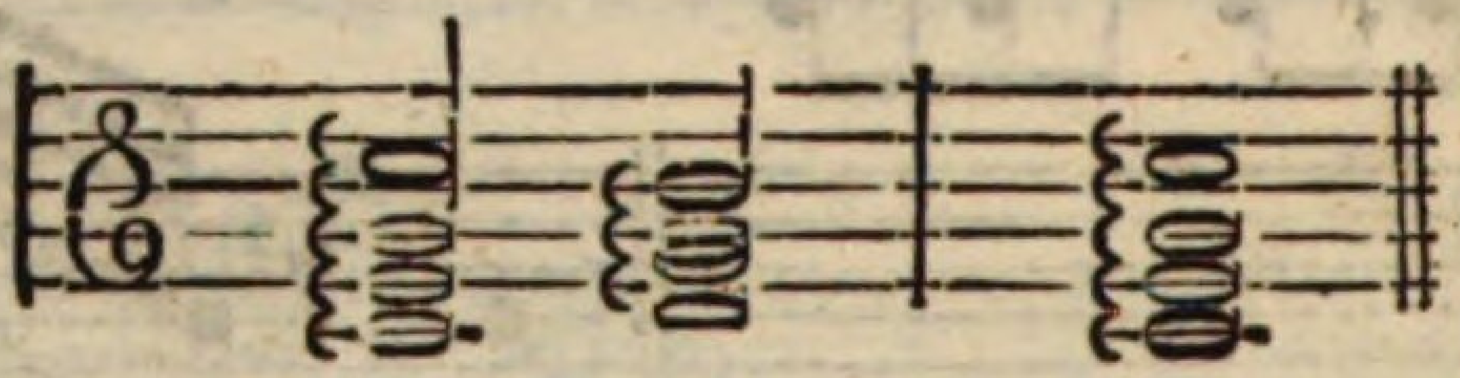
So sind nach und nach eine Menge rhythmischer Figuren entstanden, die unserer Phantasie bei Erfindung der Ideen und bei dem Streben, sie durch Töne nach einem gewissen Rhythmus auszudrücken, vorschweben; und es ist nicht zu leugnen, daß die Schreibart durch die Gegenwart vieler solcher Formen eine große Abwechselung erhält. Alle dergleichen Formen sind natürlich nicht anzugeben, weil sie sich bei Erfindung des Ausdrucks unserer Gefühle immer wieder anders gestalten, und es der Genialität des Componisten überlaßen bleiben muß, wie er sich auszudrücken für gut befindet, und wie es die Instrumente zuläßig machen.

Zweites Kapitel.

Besondere Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks.

Außer den Noten als Hülfsmittel des Ausdrucks musikalischer Ideen, sind noch manche andere Zeichen erfunden worden, um einen außergewöhnlichen Effect bewirken zu können. Die gewöhnlichsten sind:

1) Das Harpeggio, indem man die Noten welche einen Accord bilden, nach einander anschlägt, jedoch in dem Maaße, daß der volle Werth des Tactes erfüllt wird. Gewöhnlich wird der zu harpeggirende Accord mit diesem Zeichen ⌇ bezeichnet:

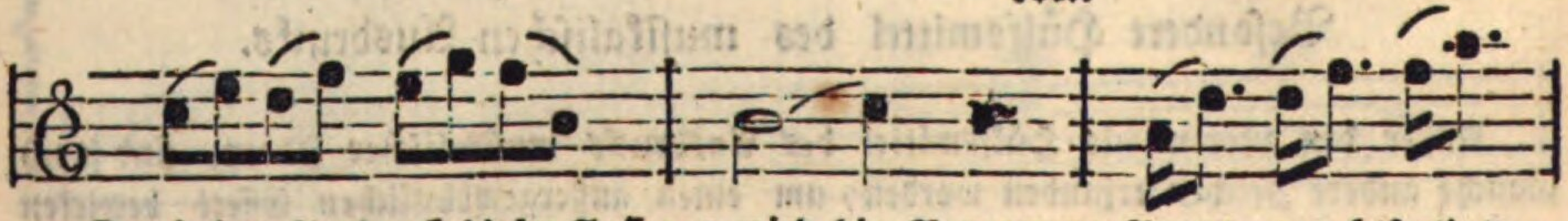


2) Das Tremendo, ist eine Art rhythmischer Form, die eine schöne Wirkung macht, aber nur auf einigen Instrumenten ausgeübt wird. Auf dem Fortepiano wird es mit der Schnelligkeit eines Trillers gespielt:

Auf der Violine ist diese Art von Ausdruck sehr üblich und von schöner Wirkung, und wird so bezeichnet:

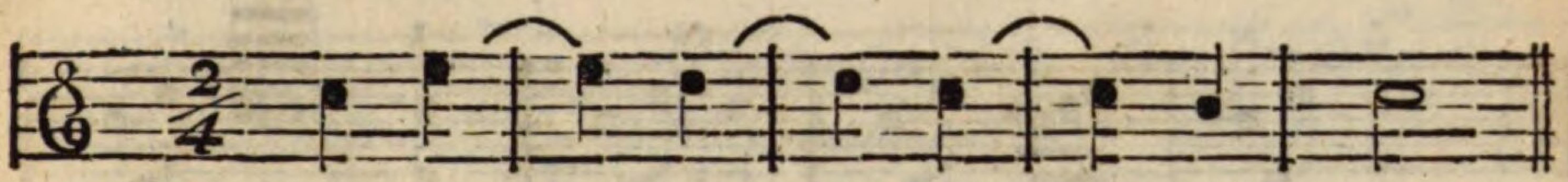
3) Legato. Man nennt dies Verbindungszeichen ⌒ auch einen Accent. Dieses Zeichen bedeutet, daß die Töne, über welches es sich erstreckt, zusammengezogen werden sollen:

oder:

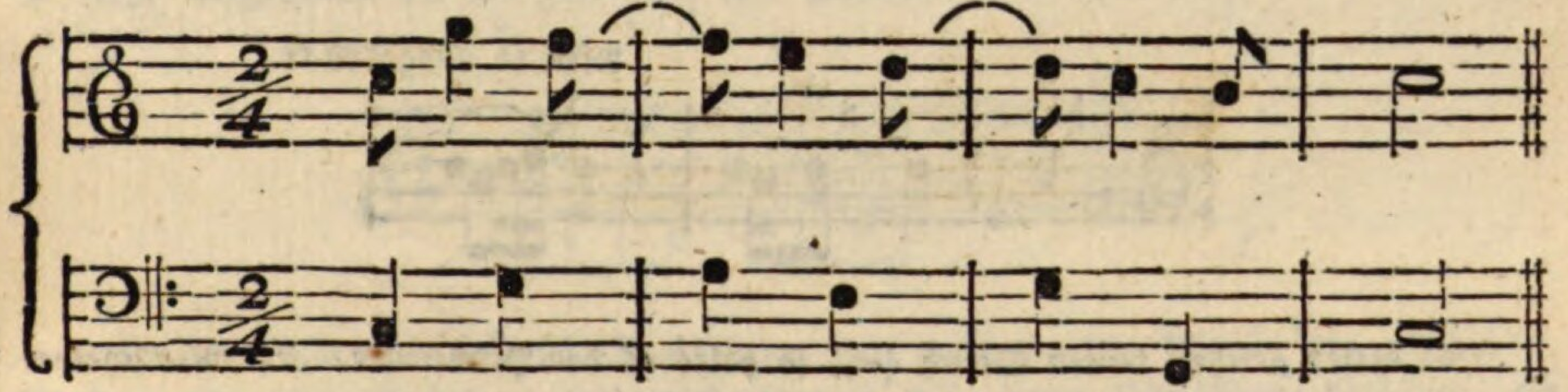


Durch den Ausdruck dieser Passagen wird die Benennung Accent, gerechtfertigt.

4) Syncopirte Noten. Die syncopirten Noten sind solche, wenn der nicht accentuirte Theil eines Tactes mit dem accentuirten des folgenden Tactes verbunden wird, in welchem Falle der Accent einen andern Platz erhält:



Die erste Note des nächsten Tactes wird nicht wieder angeschlagen, sondern bis zur zweiten gehalten.

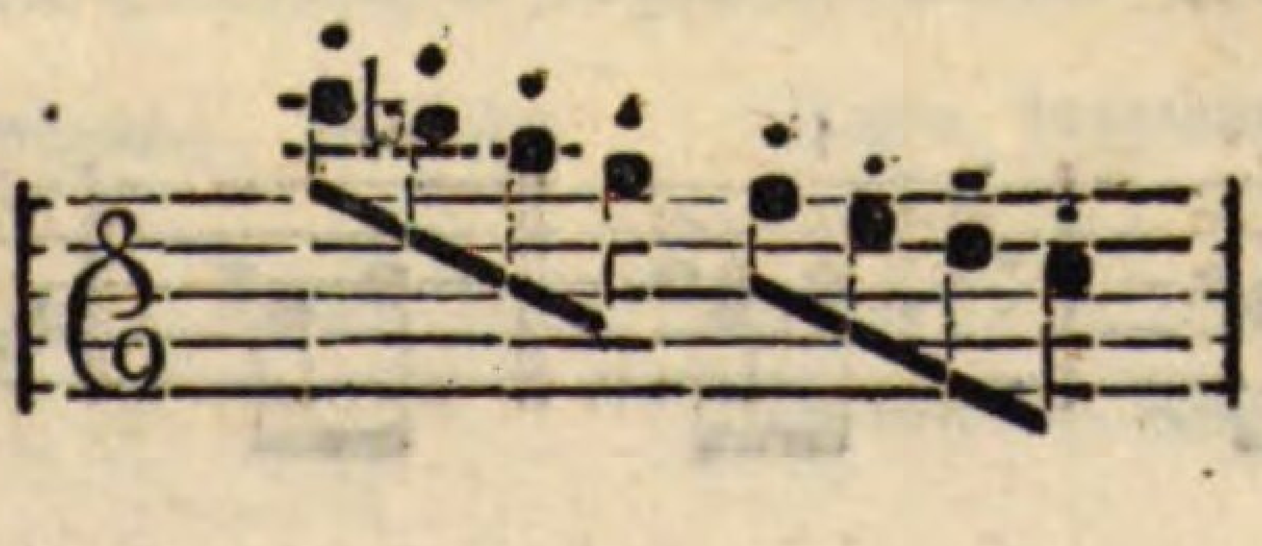


5) Das Crescendo oder Sforzando oder Rinforzando ist eine stufenweise Verstärkung der Töne, die durch das Zeichen < ausgedrückt wird.

6) Decrescendo oder Minuendo. Perdendosi, Smorzando ist eine stufenweise Abnahme der Töne, die durch das Zeichen > ausgedrückt wird.

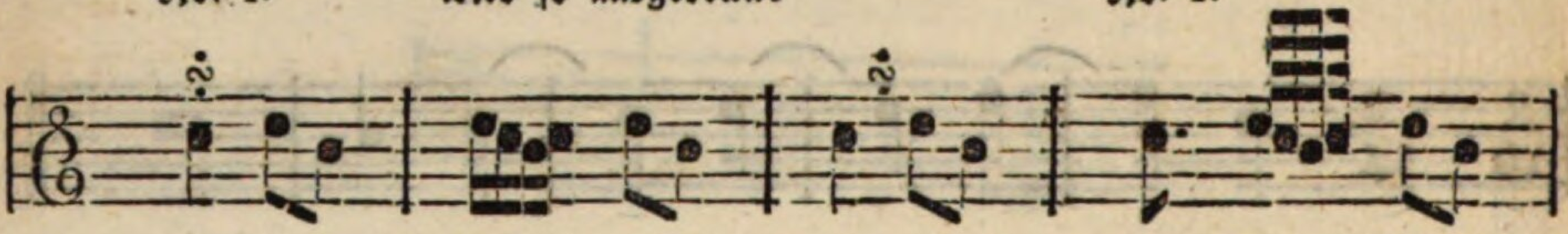
7) Staccato oder Sciolto, heißt abgestoßen, und wird über den Noten mit Strichen (ı) bezeichnet.

8, Werden in Passagen die Noten durch Punkte bezeichnet, welche andeuten, daß die Töne nicht gehalten, sondern sanft abgestoßen werden sollen z. B.



9, Giebt es ein Zeichen ∾ welches man Doppelschlag nennt. Er besteht aus 4 Noten, und wird so ausgedrückt.

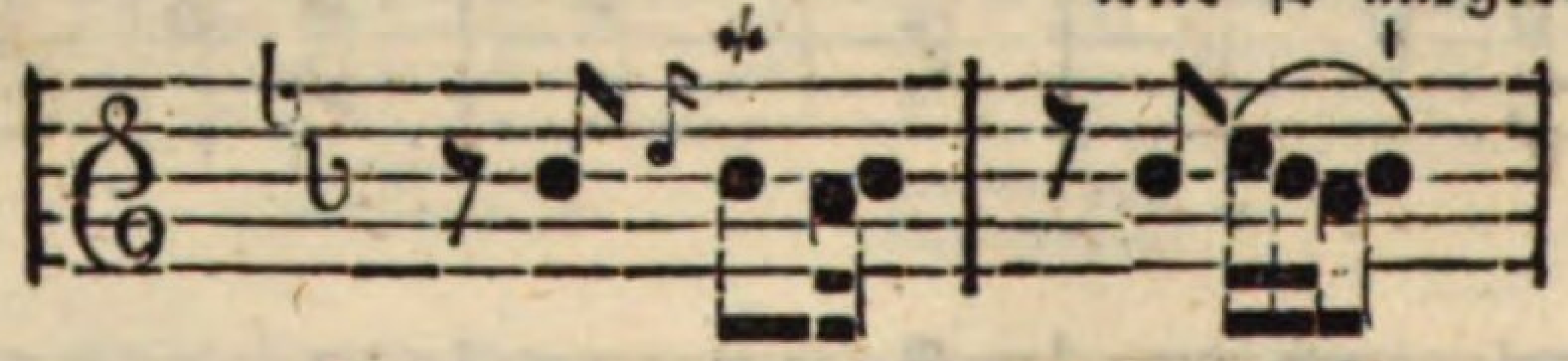
No. 1. wird so ausgedrückt No. 2.



Oftmals steht er hinter der Hauptnote wie bei No. 2.

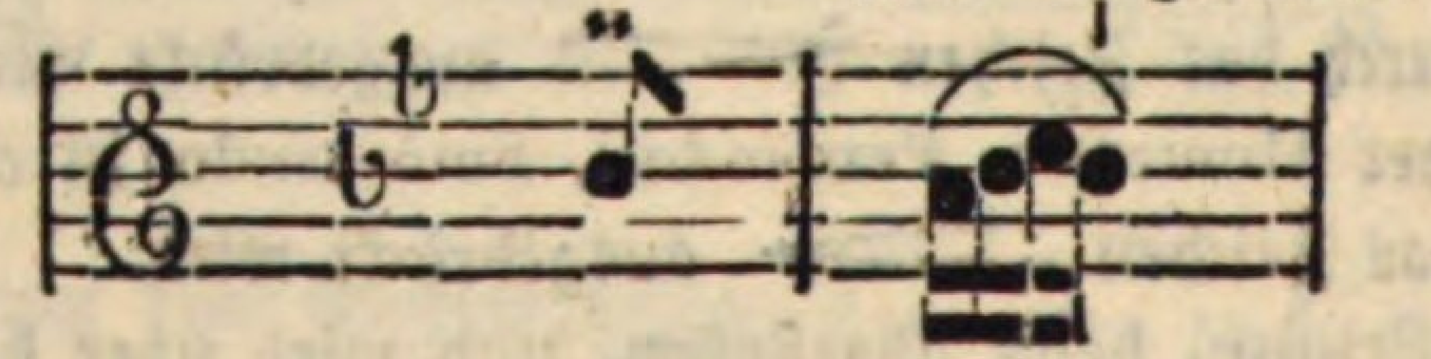
10) Giebt es ein Zeichen 𝆗 was in der Ausführung einem kurzen Triller gleicht, und Mordent genannt wird z. B.

wird so ausgedrückt.

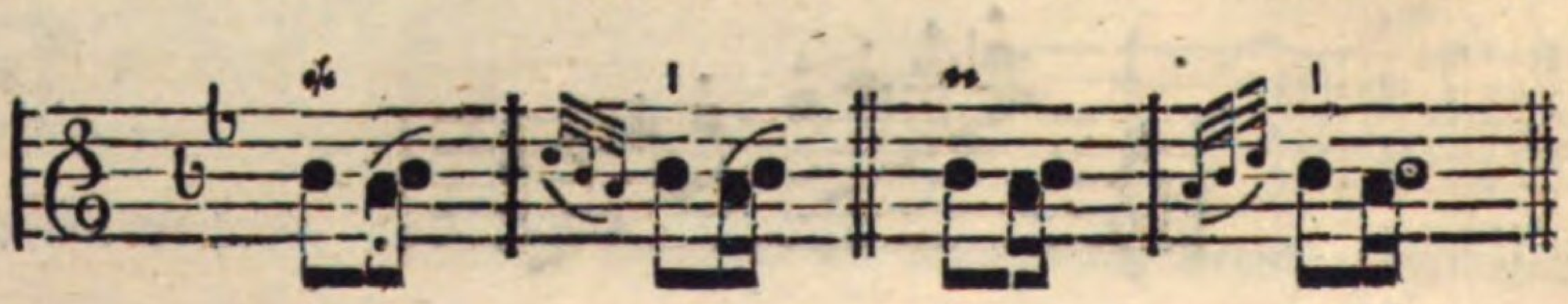


Hat dieses Zeichen keinen Strich (⁓), so heißt es der Pralltriller. Er unterscheidet sich von jenem dadurch, daß er von unten herauf geht.

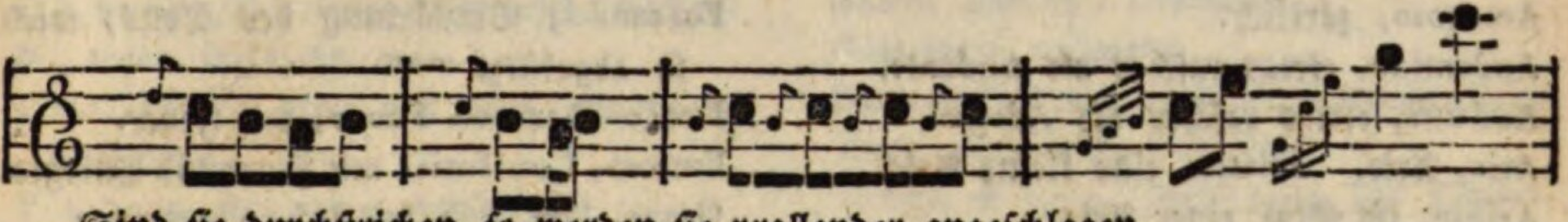
wird ausgedrückt.



Sowohl das erste Zeichen 𝆗 als auch das zweite ⁓ müssen so vorgetragen werden, daß die drei ersten Noten eher hörbar werden, als die Zeit des wahren Anschlags der Hauptnote, worüber das Zeichen steht, eintritt. Man könnte sie daher so ausdrücken:



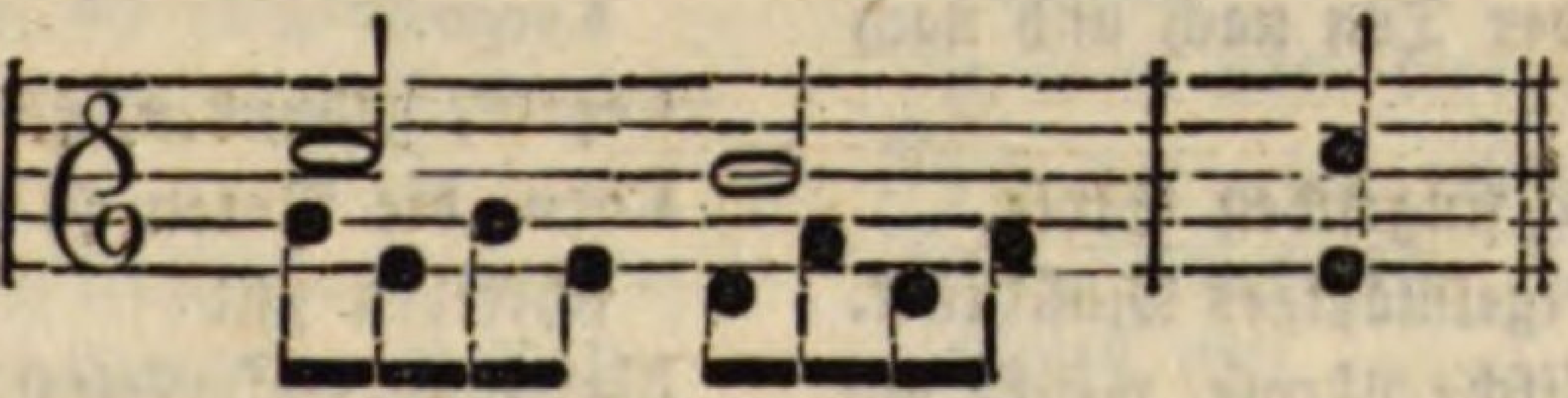
11) Giebt es Noten, die man Vorschläge, Portamento oder kleine Appoggiatura, Acciacatura nennt. Sie bestehen theils aus einzelnen, theils aus mehreren Noten, nebeneinander und sprungweise.



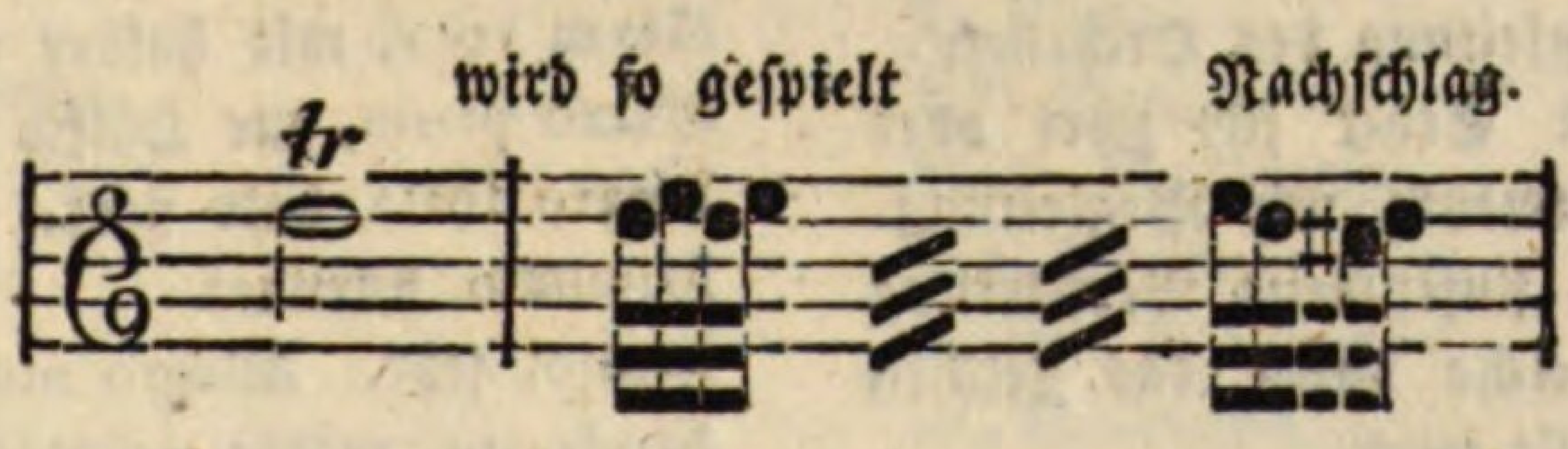
Sind sie durchstrichen, so werden sie prallender angeschlagen.

12) Steht das Zeichen 𝄐 über einer Note oder Pause, so zeigt es einen Ruhepunkt an, der nach Verhältniß des Gefühls und des Ausdrucks dauert.

13) Wenn eine größere Note unter andern von geringern Werthe steht, so wird sie so lange ausgehalten bis die geringern alle gespielt sind z. B.



14) Der Triller (trillo) ist ein Zeichen (tr) welches eine Art Cadenz ausdrückt. Er hebt eine Note früher an, und wird oft noch mit einem Nachschlage versehen. Er muß sehr bestimmt und egal vorgetragen werden z. B.



Es giebt noch außer diesen Zeichen eine Menge Wörter, wodurch der Ausdruck eines Musikstücks genauer bestimmt wird, von welchen aber oft mehrere einerlei Bedeutung haben, je nachdem die Componisten sie gewählt haben. Der größte Theil folgt hier:

A Tempo, dieselbe Bewegung, wie im Anfange.

A Due, für zwei Stimmen. A tre, für drei Stimmen.

Adagio, langsame und ausdrucksvolle Bewegung.

Ad libitum, nach Willkühr.

Affettuoso, rührend, gefühlvoll.

Agitato, leidenschaftlich, mit Feuer.
Allegro, eine rasche Bewegung.
Allegretto, weniger rasch als Allegro.
Al segno, Vom Zeichen.
Amoroso, zärtlich.
Andantino, etwas rascher als Andante.
Andante, etwas rascher als Adagio.
Aria, Arie. Arietta, eine kleine Arie.
Arioso, im Styl einer Arie.
Assai, sehr. Allegro assai, sehr rasch.
Bis, man soll die Passage, die man eben spielte, noch einmal spielen.
Brioso oder con brio, fröhlich.
Brillante. in einem glänzenden Style.
Cadenza, Orgelpunkt.
Calando, in dem der Ton nach und nach abnimmt.
Cantabile, in einem singenden Style.
Capriccio, ein unregelmäßiges Musikstück.
Coda, eine musikalische Phrase, welche am Schluße eines Stücks angebracht wird.
Con mit, con violini, mit Violinen.
Con anima, seelenvoll.
Concerto, ein Stück für ein Instrument allein, mit Begleitung des Orchesters.
Concertante, ein Stück für zwei oder mehrere Instrumente mit Begleitung.
Crescendo, eine stufenweise Verstärkung des Tons, welche durch das Zeichen < ausgedrückt wird.
Da capo, von vorne.
Decrescendo oder Diminuendo, stufenweise Abnahme des Tons, wird so abgekürzt >
Dolce. sanft.
Duo, Duetto, ein Stück für zwei Stimmen oder 2 Instrumente.
Espressivo, mit Ausdruck.
Forte, stark. Fortissimo, sehr stark.
Fine, der Schluß eines Stücks.
Finale, der Schlußsatz.
Forzando, Verstärkung des Tons, wird so abgekürzt <
Fuoco oder con Fuoco, mit Feuer.
Furiosa, Con furia, mit Feuer und Energie.
Grave, langsame feierliche Bewegung.
Grazioso. auf eine gefällige Weise.
Giusto oder Tempo giusto, richtige Bewegung.
Gustoso oder Con gusto, mit Geschmack.
Largo. langsame Bewegung.
Larghetto, etwas weniger als rasch, als Largo.
Legato, gebunden, geschleift.
Loco, die Noten so spielen, wie sie geschrieben sind.
Maestoso, majestätisch.
Ma non troppo, nicht zu sehr.
Mancando, abnehmend >
Men forte, weniger stark.
Mezzo, halb.
Mezza voce, mit halber Stimme.
Mezzo piano, zur Hälfte sanft.
Mezzo forte, halb stark.
Miuuetto, Menuet.
Molto, sehr. Allegro molto, sehr schnell.
Moderato, mäßig geschwind.
Morendo, sterbend.
Moto, oder con moto, rasch.
Non, nicht. Non troppo, nicht sehr.
Obligato, ein dazu gehöriger Theil.
Octava alla, oder 8va bedeutet, daß man eine Octave höher spielen soll, bis das Wort Loco eintritt

Presto

Presto, schnell. Prestissimo, sehr schnell.
Pomposo, prächtig.
Perdendosi, stufenweise abnehmend.
Piano, sanft. Pianissimo, sehr sanft.
Più, mehr, più presto, mehr rasch (rascher)
Più tosto, vielmehr.
Poco, wenig. Poco più lento, ein wenig langsamer.
Poi, dann. Poi segue, dann folgt.
Rallentando oder Ritardando, zögernd.
Resoluto, entschlossene Bewegung.
Rinforzando, verstärkend. <
Scherzando, scherzend.
Sciolto, abgestoßen.
Sempre, immer, sempre piano, immer sanft.
Sotto voce. so sanft als möglich.
Sforzando, indem man eine Note verstärkt <
Siciliano, sicilianisch, idyllische Bewegung.
Spiritoso, oder Con Spirita, mit Geist.
Staccato, abgestoßen.
Slentando, Smorzando, } abnehmend. >
Senza, ohne.
Sonata, Sonate, ein aus zwei oder mehreren Sätzen bestehendes Musikstück.
Sonatina, kleine, leichte Sonate.
Soave, lieblich, angenehm.
Sostenuto, gehalten.
Solo, ein Instrument od. eine Stimme allein.
Tasto solo, spiele den Baß.
Tempo di ballo, Bewegung des Tanzes.
Tempo primo, man spielt die erste Bewegung vor dem Worte ad libitum.
Tenuto, ausgehalten.
Trio, Stück für drei Stimmen oder Instrumente.
Tutti, alle Instrumente, außer der Solostimme.
Vigoroso, stark, kräftig.
Volta 1ma, das erstemal.
Volti, wendet um. Volti subito, wendet schnell um.
Un poco, ein wenig.
Unisoni, vereinigend.

Abbreviaturen.

Ad. Adagio.
Ad lib. Ad libitum.
All^o Allegro.
Arp^o Arpeggio.
Cal^o Calando.
Cres. Crescendo.
D. C. Da Capo.
Dim. Diminuendo.
Dol, Dolce.
F. Forte.
FF. Fortissimo.
Fz. Forzando.
Mez. Mezzo.
P. Piano.
PP. Pianissimo.
Perd. Perdendosi.
Seg. Segue.
Smorz. Smorzando.
sF. Sforzando.
Stac. Staccato.
Semp. Sempre.
Scher. Scherzando.
T. Tutti.
Ten. Tenuto.
Var. Variatione.
V. S. Volti Subito.

Fünfte Abtheilung.

Erstes Kapitel.

Vom Contrapunkte und der Fuge.

Ich sehe mich aus mehrern Gründen genöthigt, die Lehre vom Contrapunkte und der Fuge, zu welcher auch der Canon zu rechnen ist, wenn auch nicht ganz zu trennen, doch wenigstens bei Erklärung des Begriffs welchen man sich von beiden zu machen hat, den Contrapunkt zuerst vorzunehmen.

Der Hauptgrund dieses Verfahrens ist aus der Bemerkung hervorgegangen, daß beide in der Regel mit einander verwechselt werden, daß selten ein Anfänger der Musik zu finden ist, der einen ganz richtigen Begriff dieser zwei uns stets als Muster vorgestellt werdenden Gegenstände hat, und der nicht vor dem Umfange der Abhandlungen und der Anzahl der Regeln derselben erschrecken sollte, endlich daß man gewiß nicht eher eine Fuge wird machen können als bis man den doppelten Contrapunkt kennt.

Dieser für uns fast unübersteigliche Berg der Regeln des Contrapunkts und der Fuge hat sich nach und nach während der Kultur der Musik so gigantisch aufgehäuft und ist eins von jenen Wundern geworden, welche uns das 17te und 18te Jahrhundert foliantenreichen Andenkens hinterlassen hat.

Die Wichtigkeit beider Gegenstände ist außer allen Zweifel, nur die Art nnd Weise sich eine genaue Kenntniß und einen richtigen Begriff zu verschaffen, der alles in sich enthält, und in wiefern sie zur Vollendung der Musik und ihrer Schönheit beitragen ja fast die einzigen Ursachen der schönen Wirkungen derselben sind, ist bisher immer noch zu ausgedehnt gewesen, als daß von Hundert Menschen es einer wagt, sich durch das Heer von Regeln durchzuarbeiten, die wahren von den falschen, und die zweckmäßigen von den zwecklosen zu sondern. Um Schönheit der Musik scheint es der Kunst damaliger Zeit überhaupt weniger zu thun gewesen zu sein, als um den Ruf unbegränzter Gelehrsamkeit, was die Musik Stücke jener Jahrhunderte; wenige ausgenommen, auch beurkunden, wenn wir nur sonst aufrichtig genug sein und unser Gefühl nicht verläugnen wollen.

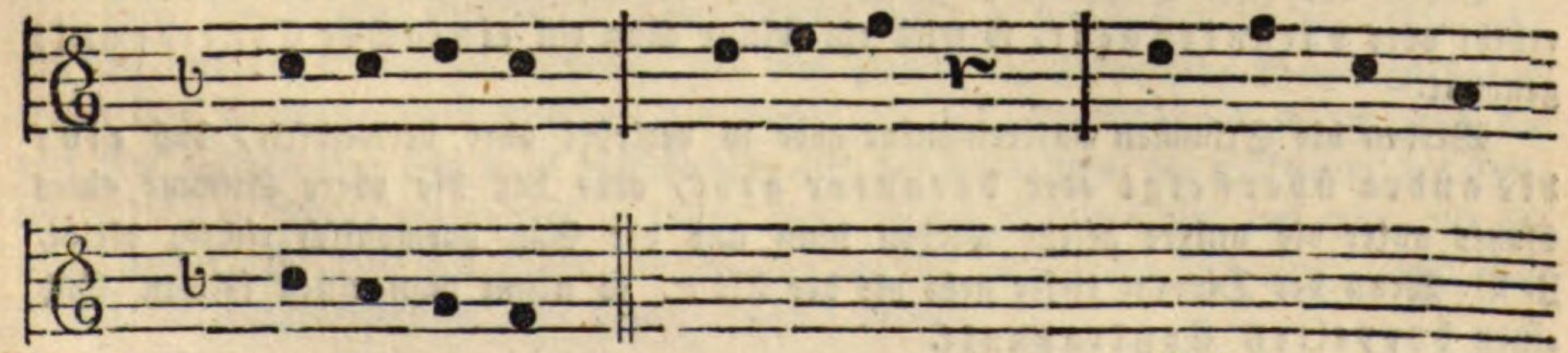
Da jedoch die Bemühungen unserer Vorfahren, ob sie schon größtentheils den Zweck verfehlten, sehr lobenswerth und mit Dank zu erkennen sind, weil sie uns einen unerschöpflichen Vorrath materieller Theile der Musik hinterlassen haben, die auch in dem jetzigen Zustande der Kultur, noch den Grund aller wahren und klaßischen Schönheiten ausmachen, so ist es wichtig genug, sich einen richtigen Begriff von der Natur des Contrapunktes, der Fuge und des Canons als die Haupt Gegenstände jener Lehren, zu verschaffen und zu erörtern, inwiefern sie noch zu Erfindung der modernen klassischen Musik eines Gluck, Mozart Haydn ꝛc. beigetragen haben, und aus welchen Gründen in neurer Zeit wieder eine Rückgängigkeit derselben zu befürchten steht, wenn man sich nicht die Mühe giebt, die Schönheit der Musik in der Gründlichkeit dieser Lehren zu suchen.

Bevor ich aber zu der beabsichtigten kurzen Erklärung übergehe, sehe ich mich genöthigt zu bemerken: daß die Regeln und Ausnahmen, einen der nachfolgenden Contrapunkte zu verfertigen zu zahlreich sind, als daß sie hier alle mit aufgenommen werden könnten, weshalb ich diejenigen, die einen ganz genauen Begriff von allen Arten des Contrapunkts, der Fuge, und des Canons zu erhalten wünschen, auf die schätzenswerthe Abhandlung von der Fuge von F. W. Marpurg. Leipzig (Bureau de Musique) 1806. verweise.

Der Contrapunkt ist die Lehre, wie einem melodischen Satze, er sei kurz oder lang in einer andern Stimme ein andrer melodischer Satz, eben so lang, kürzer oder größer, in eben der Noten Geltung, in verkleinerten oder vergrößerten Noten, mit oder ohne Pausen, rückenden oder gebundenen Noten wie sie der Rhythmus und die Tonart zuläßt, entgegen, das heißt: darüber oder darunter gesetzt werden kann.

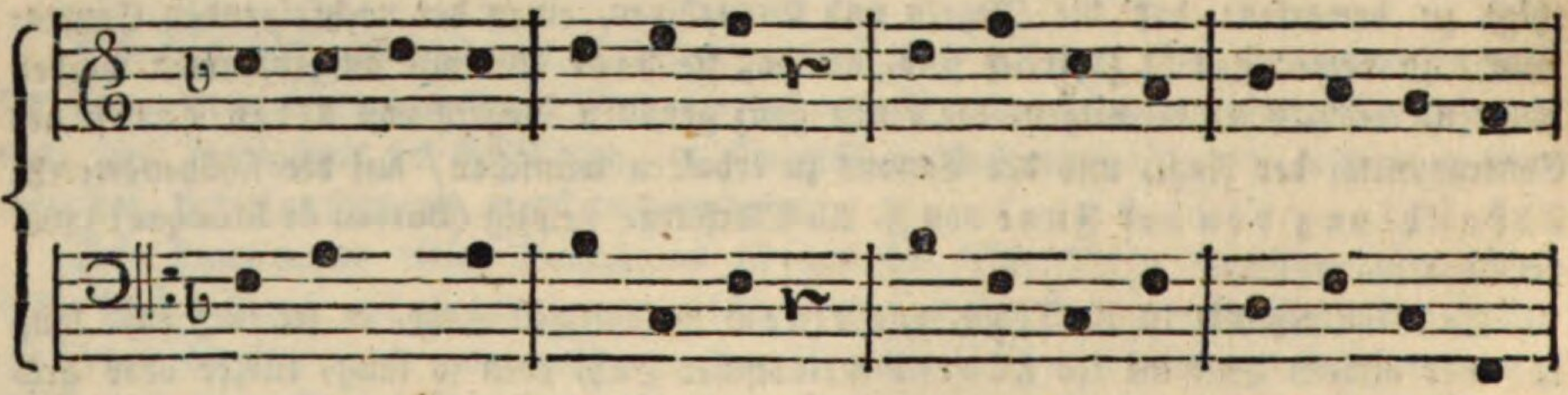
Die Kenntnis des Contrapunkts dient nicht allein zur harmonischen Führung der Stimmen gegen die Haupt Melodie, sondern auch und besonders zu Erwerbung eines unerschöpflichen Vorraths der Formen, die sich zur Schreibart oder zum Ausdrucke in der Musik verhalten wie die Worte zur Sprache.

Die Benennung Contrapunkt rührt daher, daß in frühern Zeiten auf die Linien oder Notenleitern nur Punkte statt der jetzigen Noten gesetzt wurden. Erfand nun Jemand eine Melodie, so bezeichnete er die Töne auf und zwischen den Stufen durch Punkte z. B.



wollte man aber eine andre Stimme hinzufügen die nicht die nämlichen Noten absingen sollte, so war es nöthig, entweder **über** oder **unter** die erste Stimme eine andre Melodie zu setzen, deren Töne mit den Tönen der ersten, Schritt vor Schritt, aus Accorden genommen werden mußten, die sich entweder auf die Primen oder Dominanten Harmonie der Tonart (oder auch aus Accorden fremder Tonarten je nachdem oft die Schattirung eines Tones der **ersten** Melodie sein sollte) in welcher sich der veste Gesang bewegte, gründeten.

Diese Kunst, die Noten der zweiten Stimme nach solchen Regeln, die wir jetzt Modulation nennen, der ersten entgegen zu setzen, wurde contrapunktiren genannt und vorstehendes Beispiel wurde ohngefähr so, wenn die zweite Stimme eine Baßstimme war:



Es ist vorauszusetzen, daß sie eine Lehre der Harmonie und deren Accorde in jeder Tonart kennen mußten, ehe sie dieses contrapunkiren unternehmen konnten. Setzte man noch eine Stimme dazu so wurde ein solcher Satz ein dreistimmiger Contrapunkt genannt und so fort bis zu fünf, sechs und noch mehrern Stimmen. Da nun aber jeder vielstimmige Gesang oder Musikstück nur aus 4 Stimmen, nämlich: Discant, Alt, Tenor und Baß; die sich von einander in Ansehung der Höhe und Tiefe unterscheiden, besteht und bestehen muß, weil die Accorde nicht mehrere auf einander gebaute Töne enthalten, so mußte bei einem 5 stimmigen Contrapunkte eine Stimme, und bei einem 6 stimmigen, zwei Stimmen verdoppelt werden. Eine Ausnahme konnte man nur bei einigen einzelnen Accorden machen, die mehr als 4 Töne enthalten.

Gehen alle diese Stimmen so gleichmäßig fort, daß keine sich **über die andre** erhebt oder **darunter geht**, so wird ein solcher Satz ein **einfacher Contrapunkt** genannt.

Werden die Stimmen untereinander aber so verkehrt oder verwechselt, daß **eine die andre übersteigt** oder **darunter geht**, oder daß die obere Stimme eines Satzes unter die untere gesetzt werden kann und der Satz harmonisch richtig bleibt, z. B. Wenn der Discant tiefer geht als der Alt rc. so nennt man einen solchen Satz einen **doppelten Contrapunkt**.

Besteht ein solcher Satz in welchen sich die Stimmen verkehren, aus drei Stimmen, so wird er ein dreidoppelter, aus vier Stimmen, ein vierdoppelter ꝛc. Contrapunkt genannt.

Da nun durch die Stimmen Versetzung die wahren Töne der Accorde (Harmonie Schritte, Modulation) nicht verändert werden, sondern nur höher oder tiefer klingen; je nachdem die Stimmen sind, die mit einander abwechseln, so kann eine solche Versezzung vor dem einfachen Contrapunkte weiter keinen Vorzug haben als denjenigen: daß sich die Melodien freier bewegen können, und daß durch die Versetznng der Stimmen die Töne dem erhöhetern oder erniedrigtern Klange nach, besonders in Instrumental Stücken, mehr Annehmlichkeit und Reitz erhalten.

Diese zweierlei Contrapunkte liegen allen übrigen, deren es noch eine große Menge giebt, zum Grunde und ihre Lehre ist; was wohl zu beachten steht, im eigentlichsten Verstande die wahre musikalische Setzkunst. Sie setzen die Kenntnis der Harmonie, der Melodie, des Rhythmus, kurz aller technischen Theile der Musik voraus.

Aus der Kultur der Musik mußten nun eine Menge Abänderungen hervorgehen, wodurch ebenfalls viele Arten und Namen der Contrapunkte entstehen mußten, die ich zu Ersparung des Raums nicht alle namentlich anführen kann.

Da es aber selten ein Musikstück giebt, wo nicht der einfache oder doppelte Contrapunkt vorkommen sollte, so ist es höchst nöthig, wenigstens beide Arten zu kennen, und wenn ein Musikstück nur einigermaßen Anspruch auf Schönheit machen soll, so muß es sich nicht allein auf beide Hauptarten sondern auch auf die Untergattungen wie sie vorher den Namen nach angegeben sind und hiernächst kurz abgehandelt werden sollen, gründen.

Der feste Gesang (cantus firmus) oder der melodische Satz, gegen welchen man contrapunktirt, ist der wichtigste Theil eines Musikstücks. Er befindet sich bald im Baße, bald im Diskante, bald im Alt, bald im Tenor. Er ist eigentlich die Melodie der Harmonie, oder der Faden der Modulation.

Der Raum dieser Blätter, die nur einen kurzen Umriß von jedem Theile der Musik enthalten sollen, gestattet es zwar nicht, ganz ausführlich, sowohl über beide Hauptgattungen als auch über die speciellen Arten des Contrapunkts zu sprechen, allein um dem Leser eine richtige Ansicht der Compositions Lehre zu verschaffen, ist es nöthig, jede Art mit einigen Worten zu erörtern. Ich will hierbei der Anordnung Marpurgs des in dieser Art so vortreflichen Lehrers der Fuge und des Contrapunkts folgen und die von ihm gesammelten Beispiele beibehalten, mit der Ausnahme, die Erklärung des Contrapunkts der Fuge vorangehen zu lassen, weil ich der Meinung bin, daß man, wie ich schon gesagt habe, nur erst dann eine Fuge zu machen im Stande sein wird, wenn man vorher den Contrapunkt in allen seinen Theilen kennt.

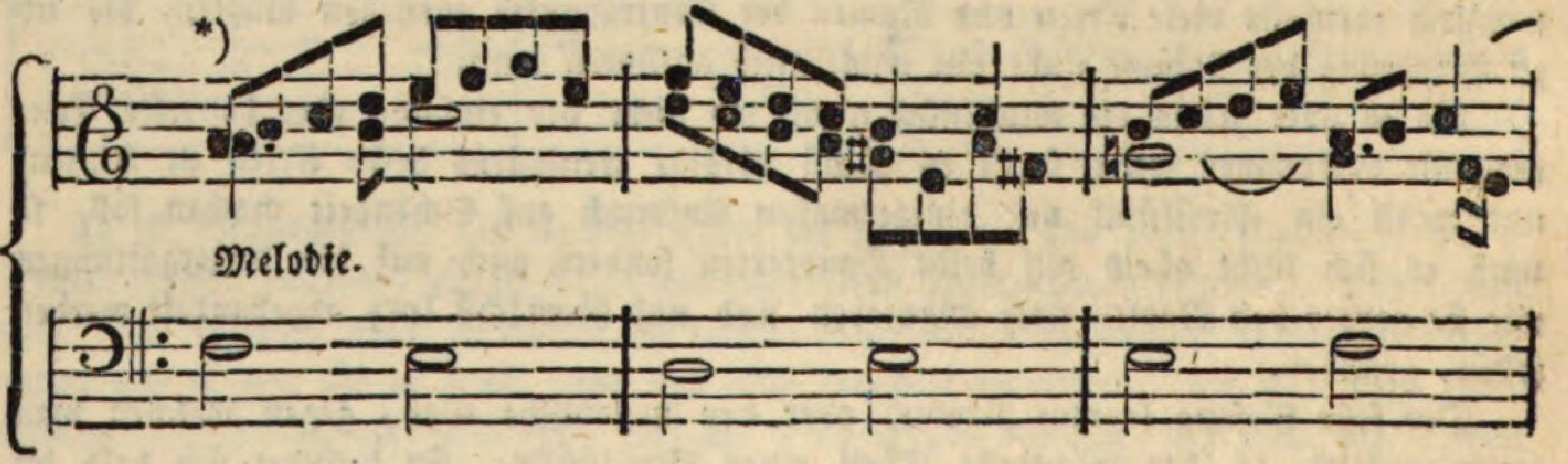
Zweites Kapitel.

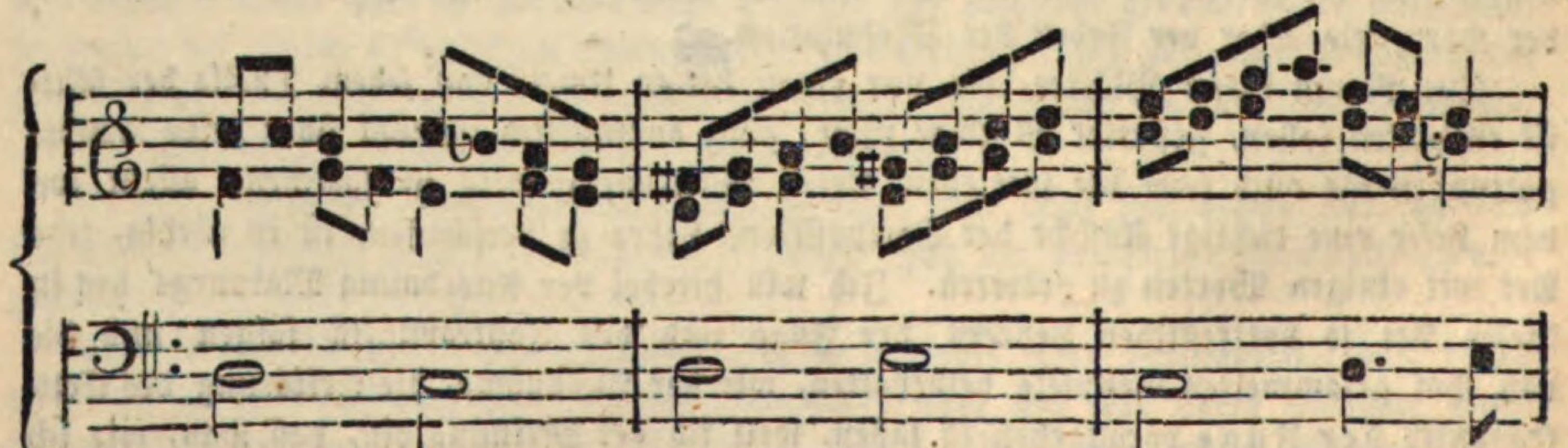
Vom doppelten Contrapunkte.

Da die Lehre des einfachen Contrapunkts bereits aus der kurzen Erklärung hervorgegangen ist und keiner Beispiele bedürfen wird, so folgt hier die Erörterung des doppelten Contrapunkts, der in der Kunst besteht: einer Melodie eine andre oder mehrere darüber oder darunter entgegen zu setzen, je nachdem die Anzahl der Stimmen es erfordert.

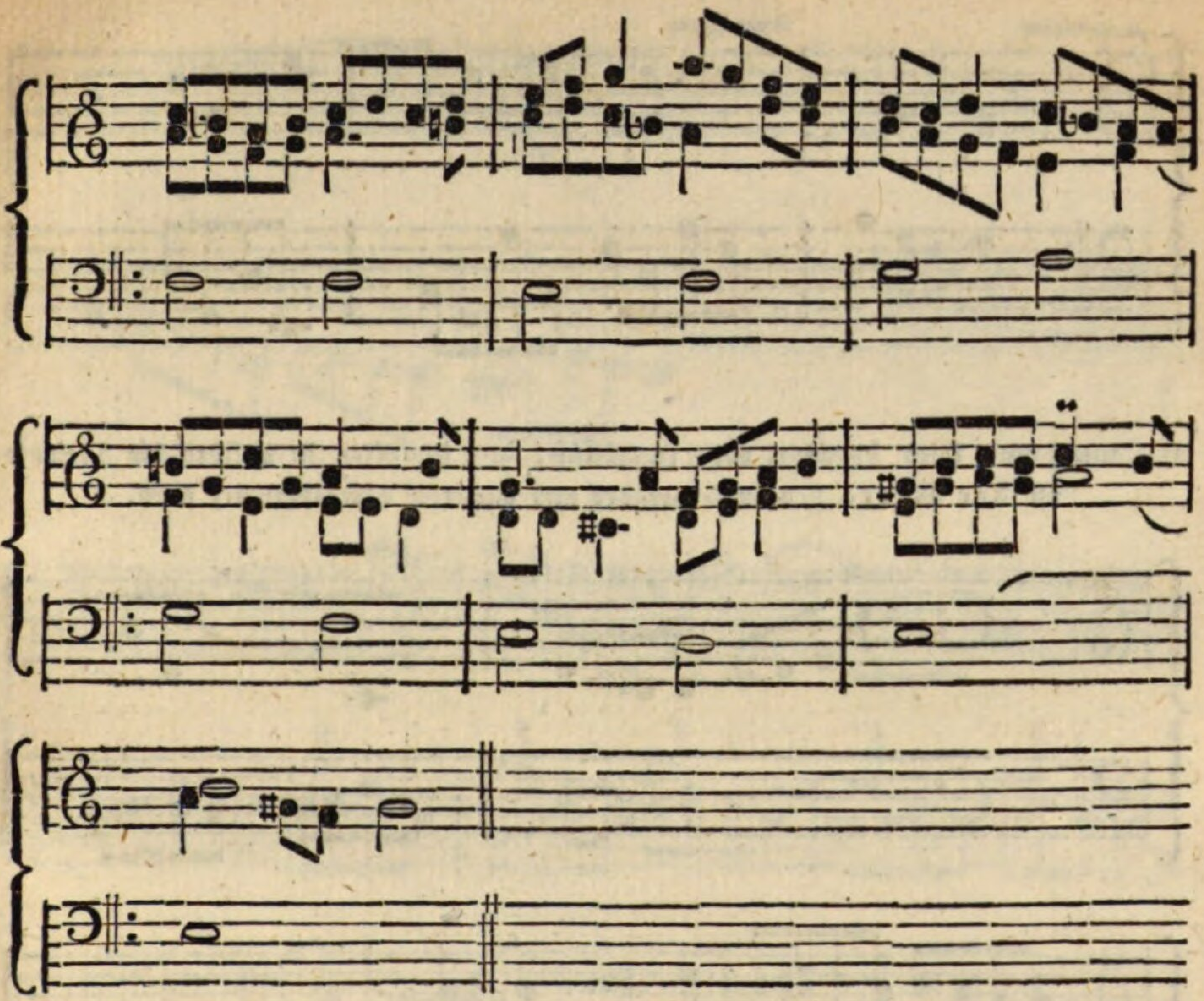
1) Contrapunctus hyperbatus oder Contrapunctus sopra il soggetto, in welchem der Contrapunkt über der Melodie oder den Hauptsatze verfertigt ist.

*)

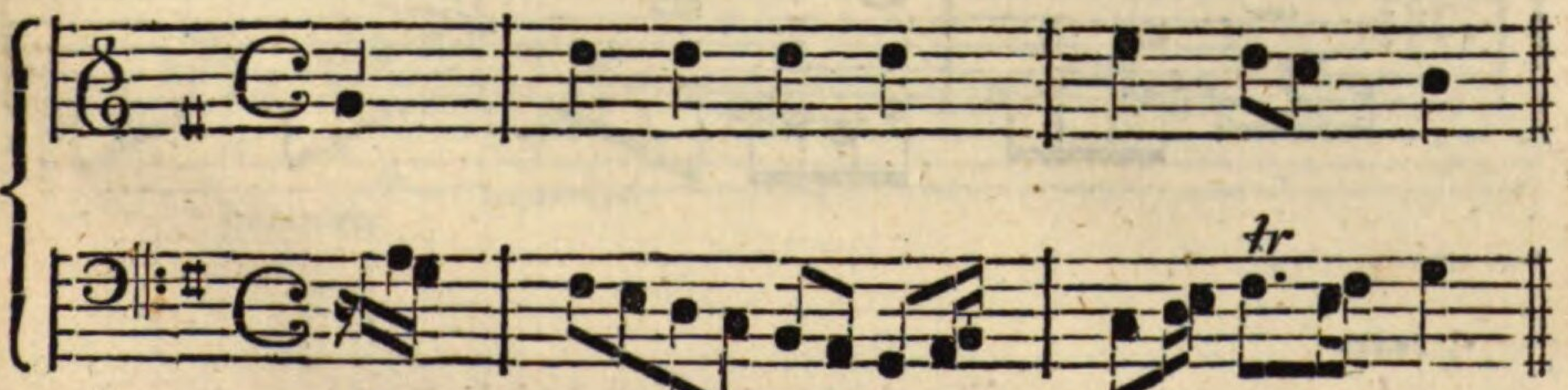


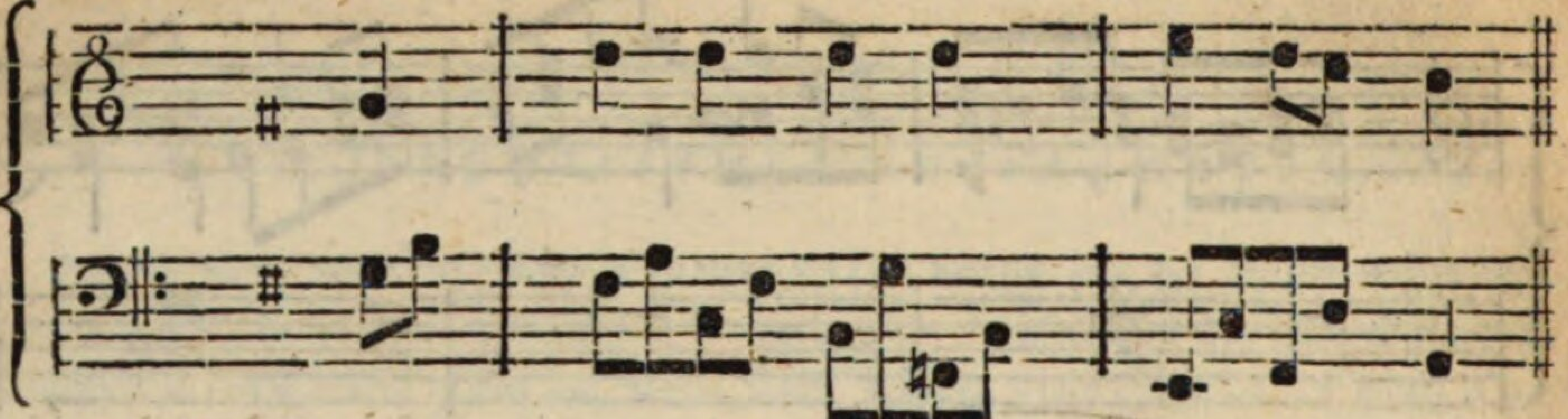


*) Diese und alle nachfolgende Beispiele sind aus Marpurgs Abhandlung: von der Fuge rc. genommen.

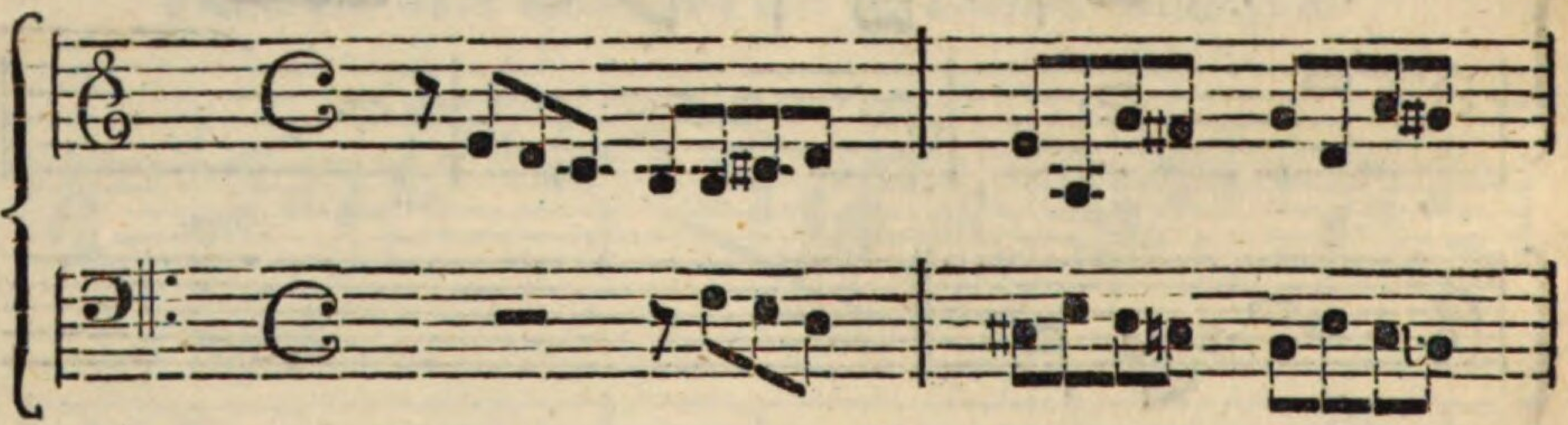


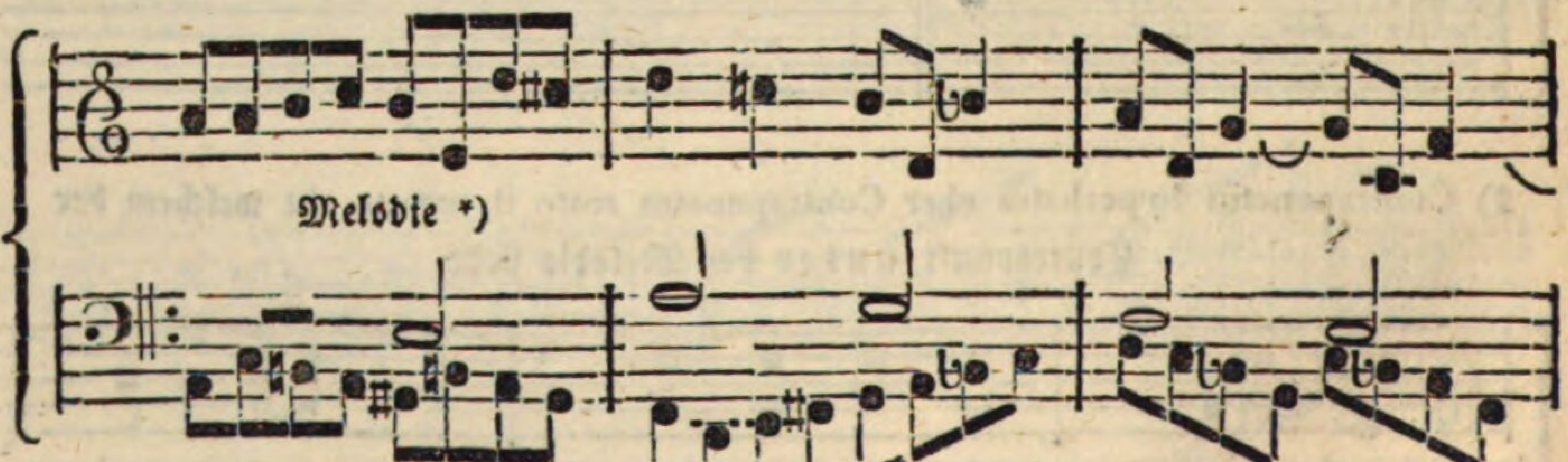
2) Contrapunctus hyperbatus oder Contrapunctus sotto il sogetto, in welchem der Contrapunkt unter der Melodie steht.



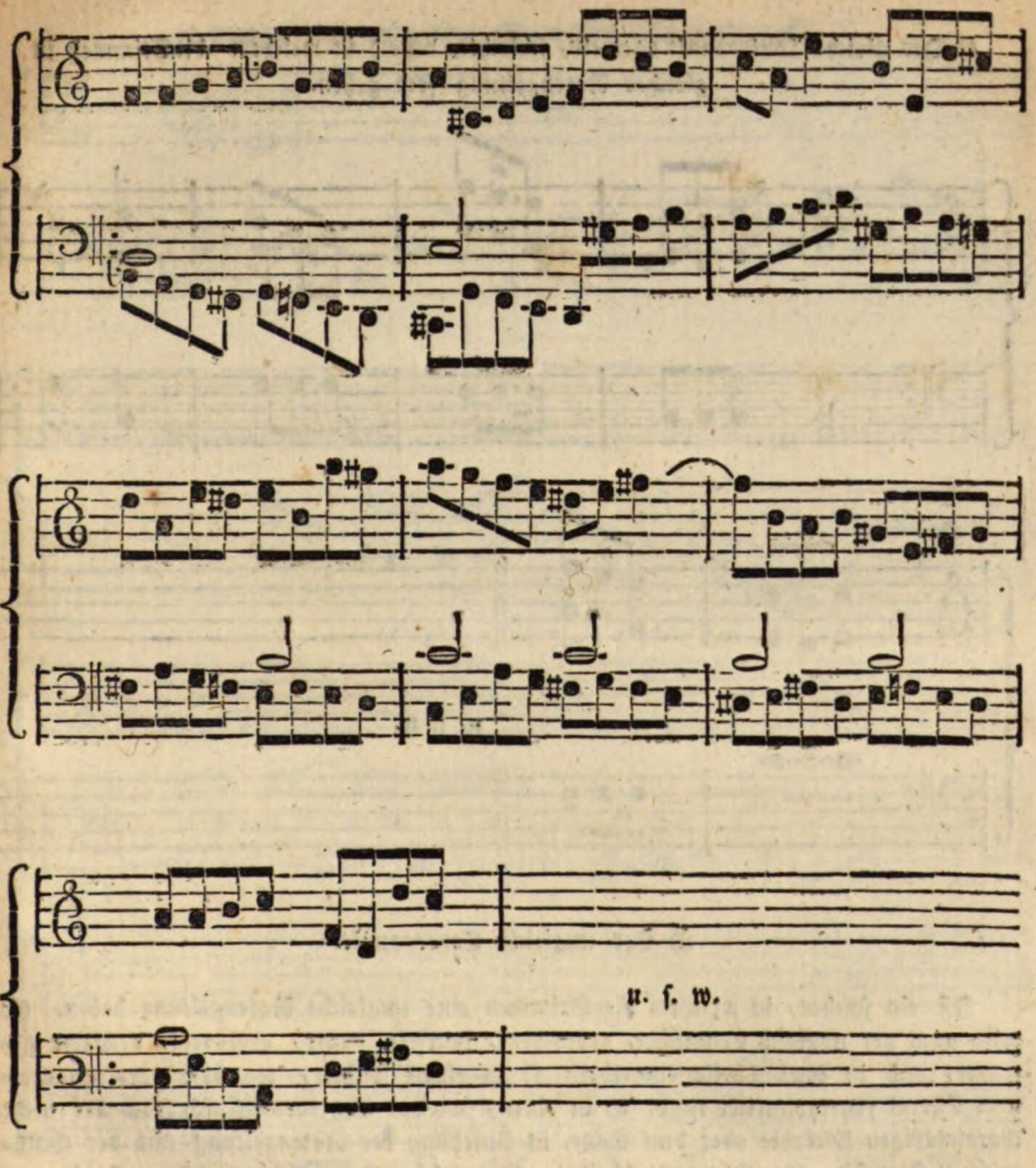


3) Contrapunto falso bordone, oder französisch: faux bourdon, in welchen die Melodie in der Mitte steht und darüber und darunter contrapunktirt wird.

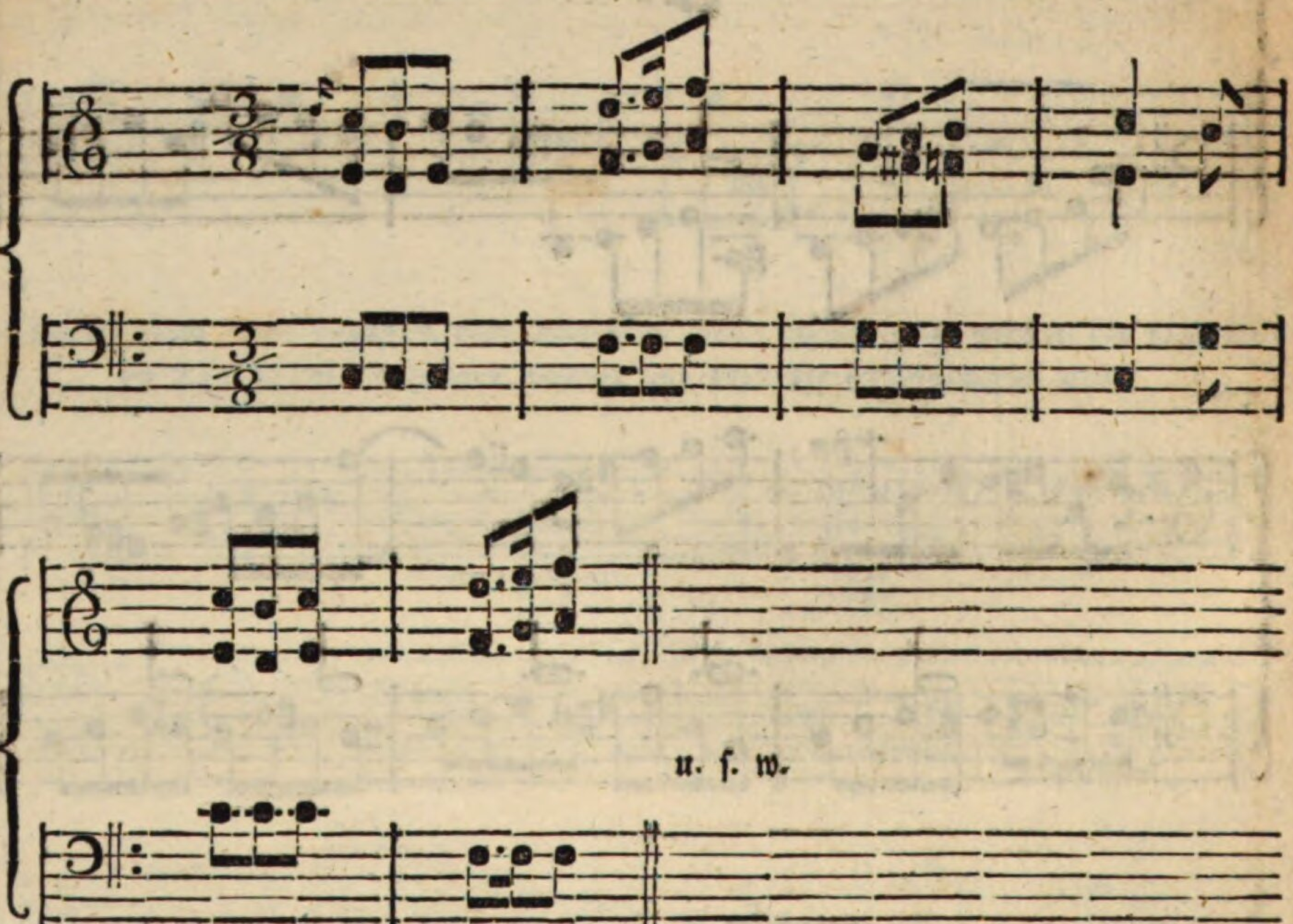




*) Pedal.


u. s. w.

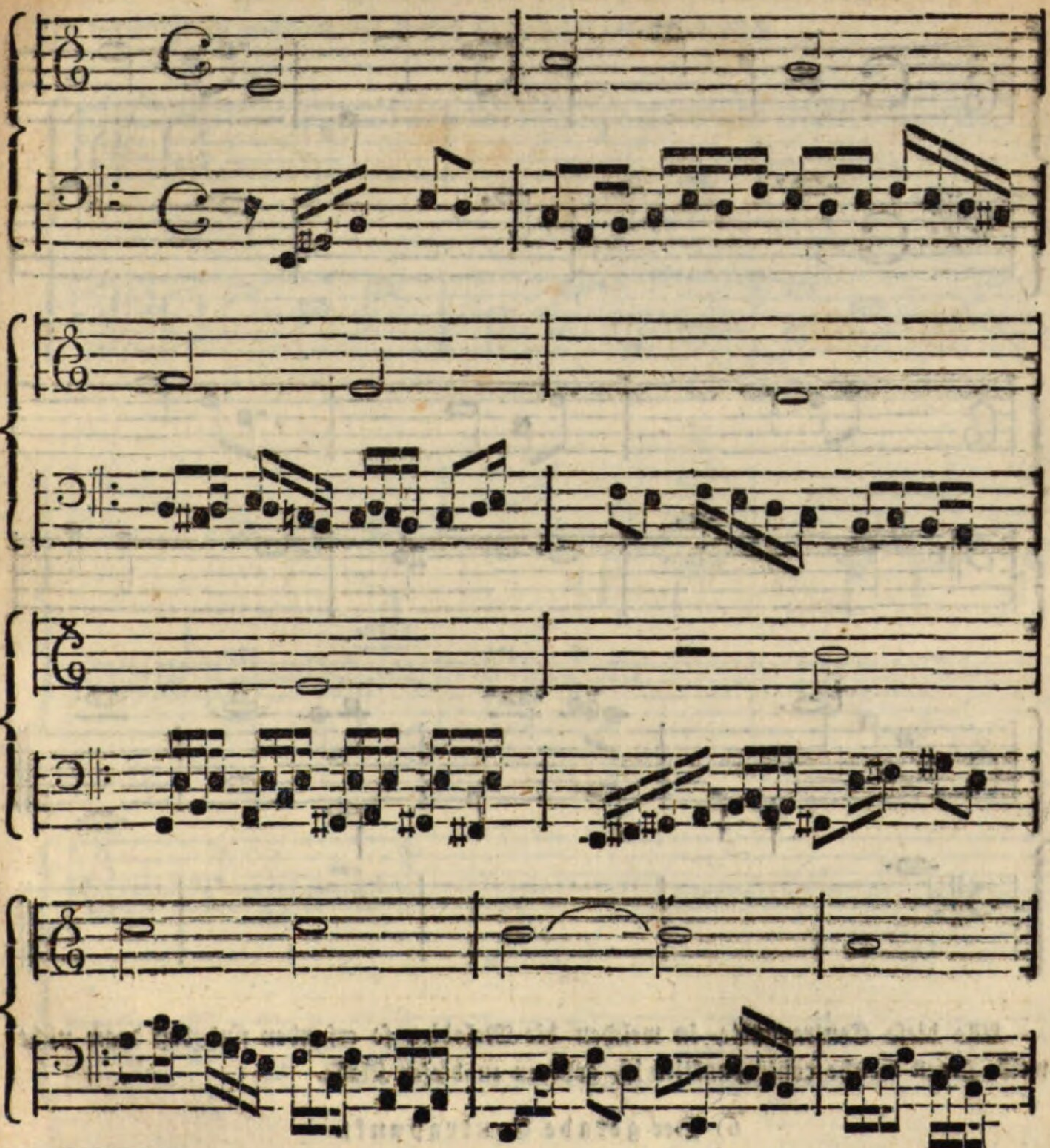
4) Der gleiche Contrapunkt (gemein, schlechte, veste.) in welchem die Stimmen in gleicher Notengeltung fort gehen.



5) Der ungleiche Contrapunkt.

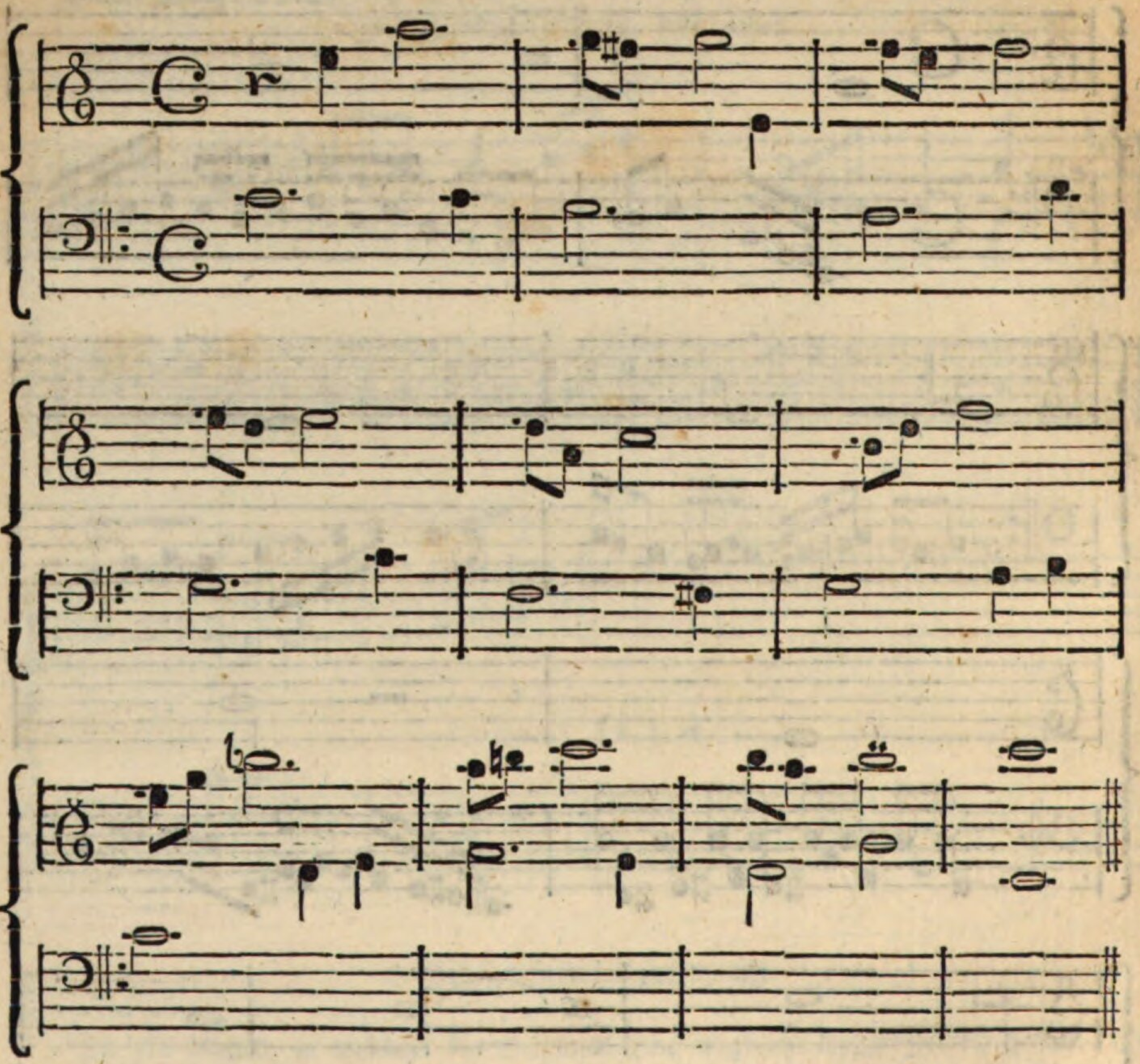
Ist ein solcher, in welchem die Stimmen eine ungleiche Notengeltung haben. Er wird auch der ungleich vermischte, gebrochene, figurirte, bunte, geblümte, verzierte genannt, und in zwei Theile eingetheilt 1) in einen solchen, wo über oder unter einem Choral contrapunktirt wird. 2) in einen, wo der Contrapunkt sich von der nicht choralmäßigen Melodie oder dem Satze, in Ansehung der Notengeltung und der rhythmischen Figuren, gar nicht unterscheidet. Eine solche Composition wird auch ein *zusammengesetzter Contrapunkt* genannt.

a) Beispiel eines unter einem Choral verfertigten Contrapunkts. *)



*) Ein Beispiel eines über einen Choral verfertigten Contrapunkts siehe unter dem Titel; 1) Contrapunctus hyperbatus.

b) Beispiel eines zusammengesetzten Contrapunkts.



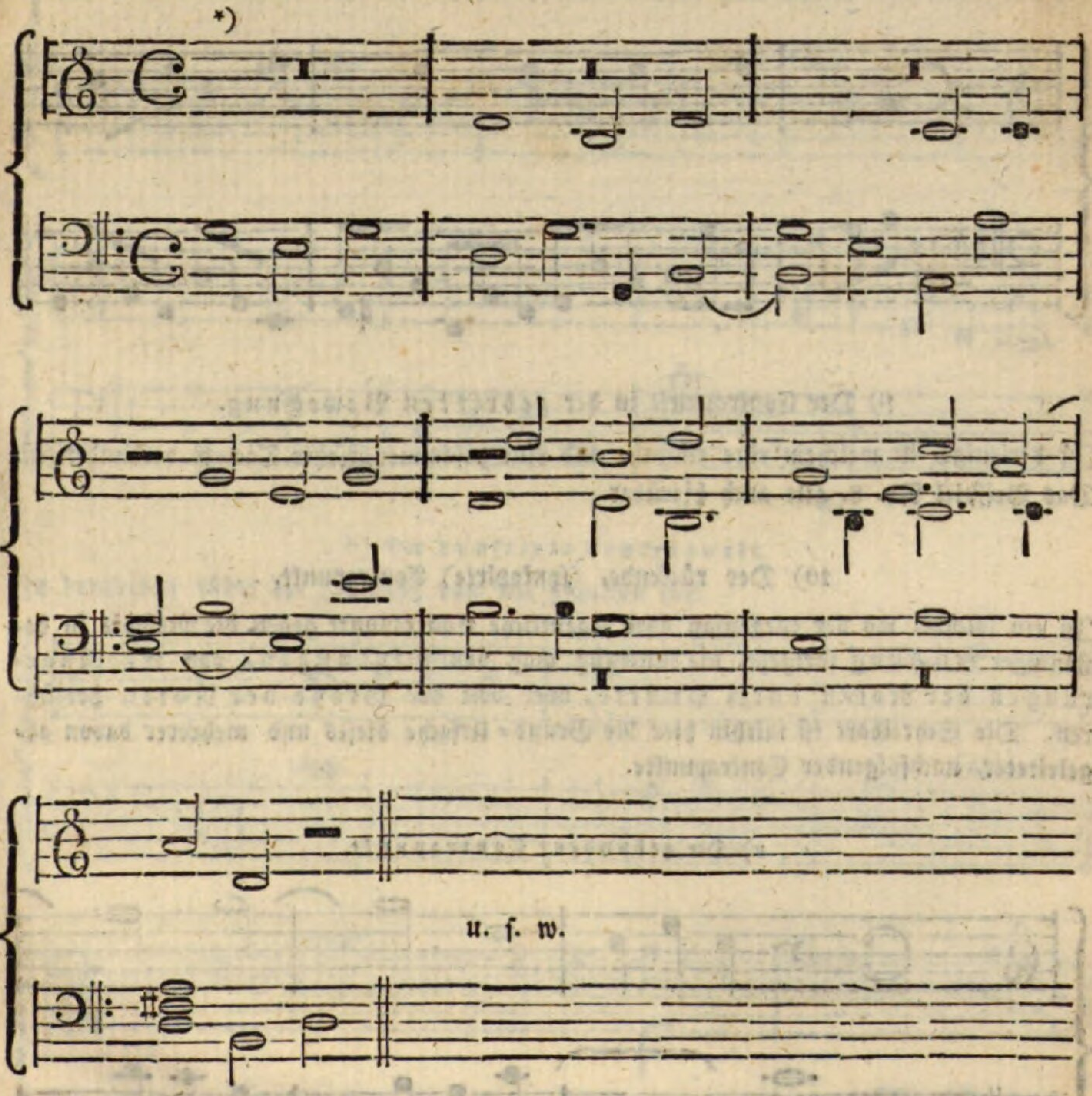
Alle diese Contrapunkte, in welchen die Melodien so erfunden sind daß man nicht weiß, gegen welche contrapunktirt ist, gehören zu dieser Klasse.

6) Der gerade Contrapunkt.

Ist ein solcher, dessen Noten stufenweise fortgehen und ganz der nämliche No. 2. (Contrapunctus hyperbatus)

7) Der ungerade oder springende Contrapunkt.

Ist derjenige in welchem die Noten sprungweise fortgehen.



*) Diese Art von Contrapunkt wird in Ansehung der Tacttheile wohl niemand leicht nachahmen

8) Der hüpfende Contrapunkt.

Ist ein solcher, in welchen die Noten gegen die Melodie hüpfend fortgehn.

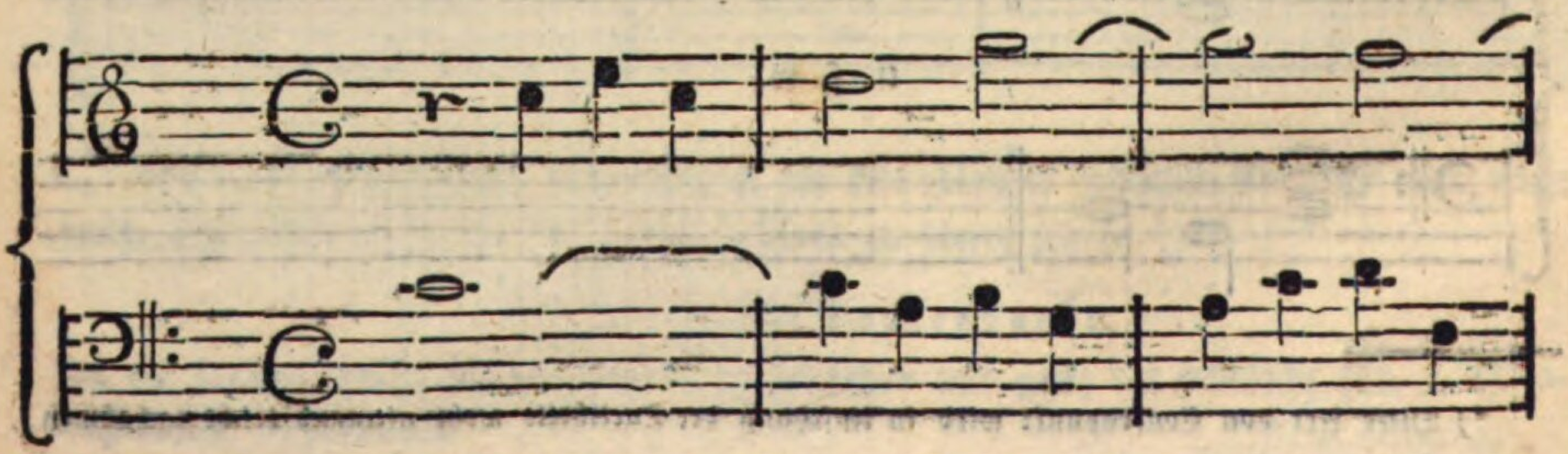
9) Der Contrapunkt in der gedritten Bewegung.

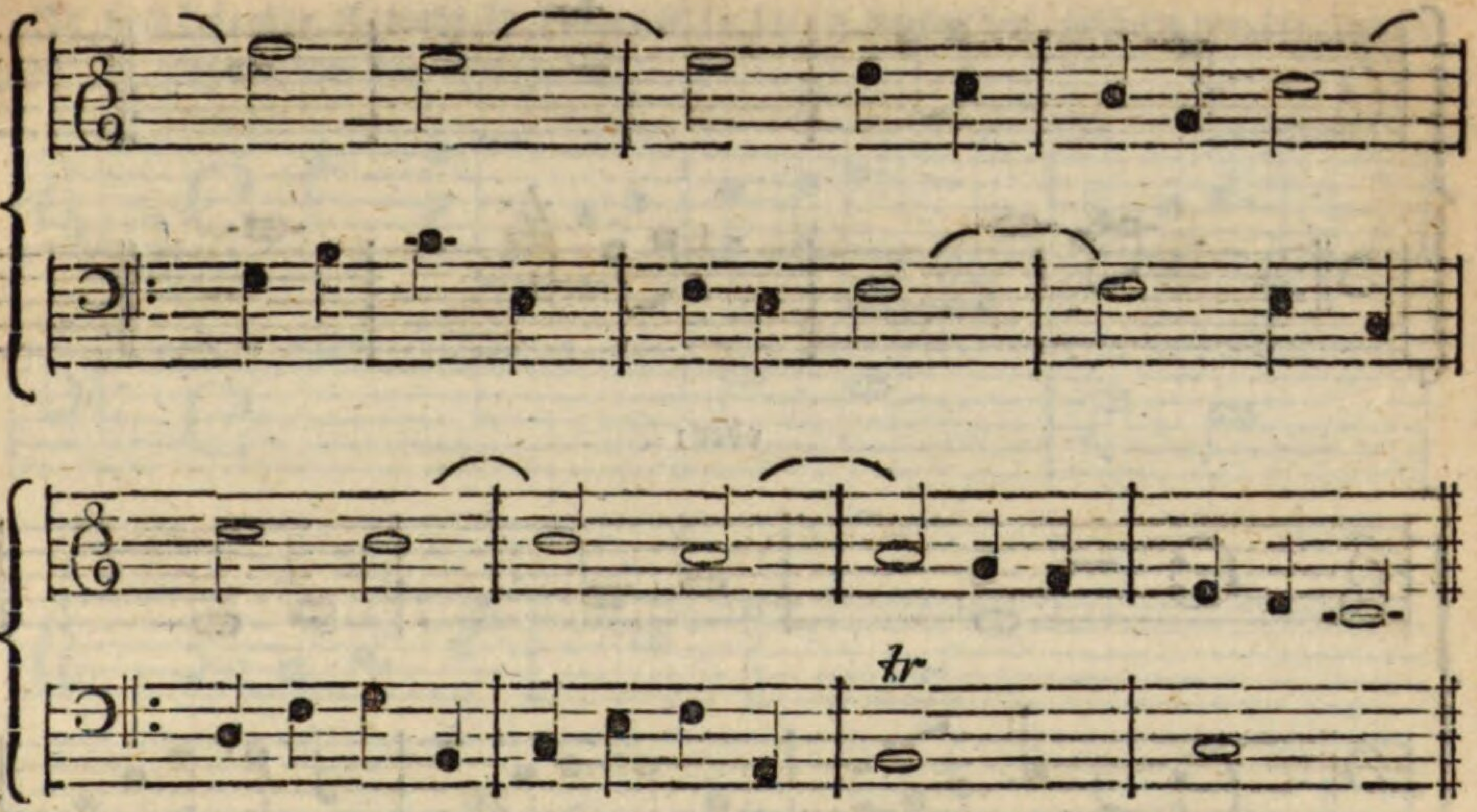
Ist derjenige, in welchem eine einfache und eine zusammengesetzte Tactart verbunden ist. Das Beispiel No. 8. gilt auch hierüber.

10) Der rückende, (synkopirte) Contrapunkt.

Ist ein solcher, wo der Gegensatz oder eigentliche Contrapunkt gegen die Melodie in beständiger Rückung fortgeht, die Rückung mag von Bindungen, von Verlängerungen der Noten durch Punkte, oder von der Größe der Noten herrühren. Die Schreibart ist mithin hier die Grund-Ursache dieses und mehrerer davon abgeleiteter, nachfolgender Contrapunkte.

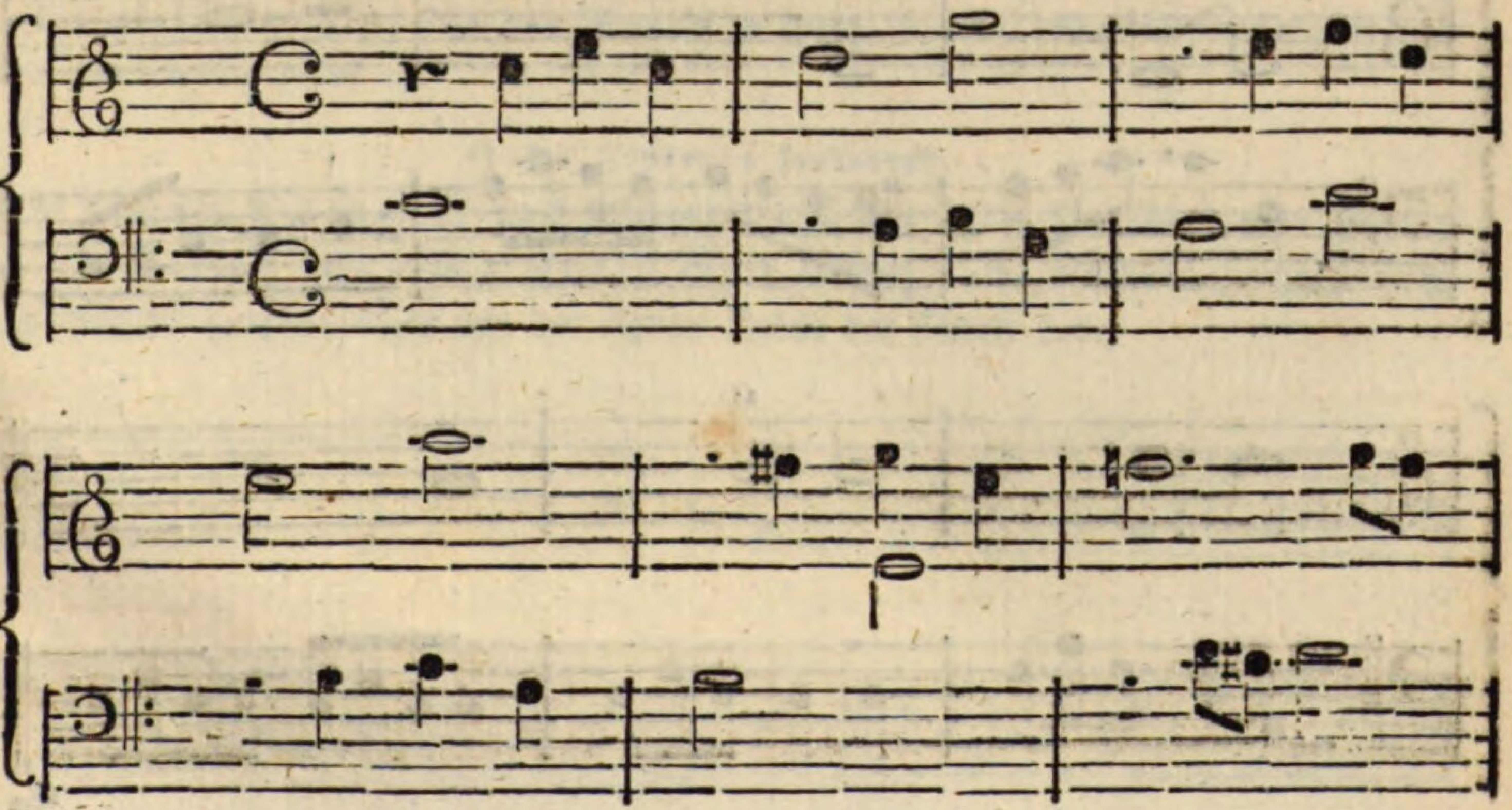
a) Der gebundene Contrapunkt.

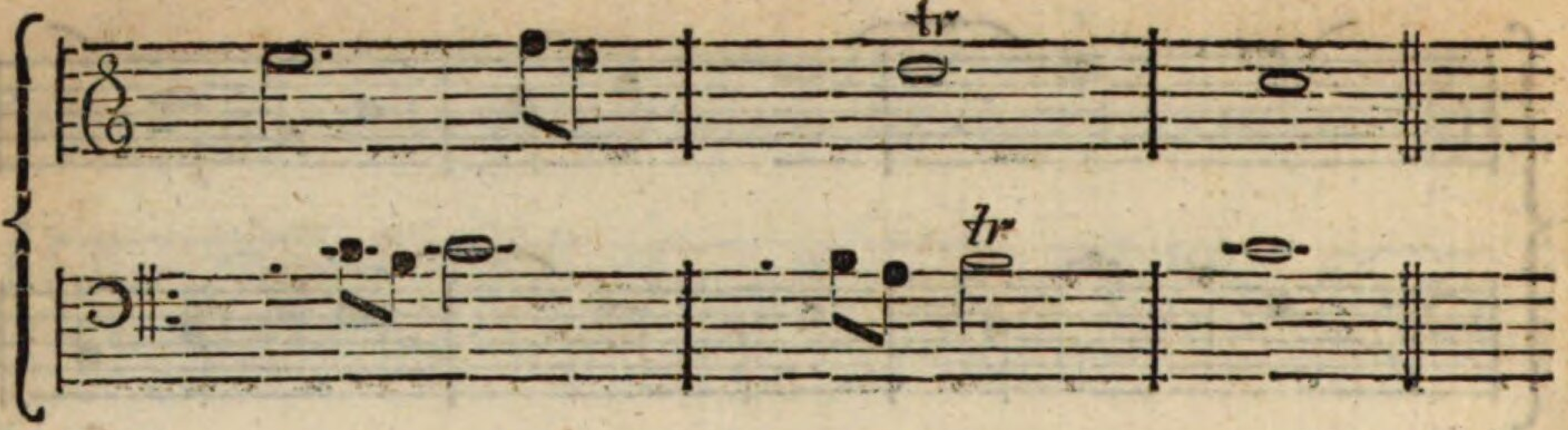




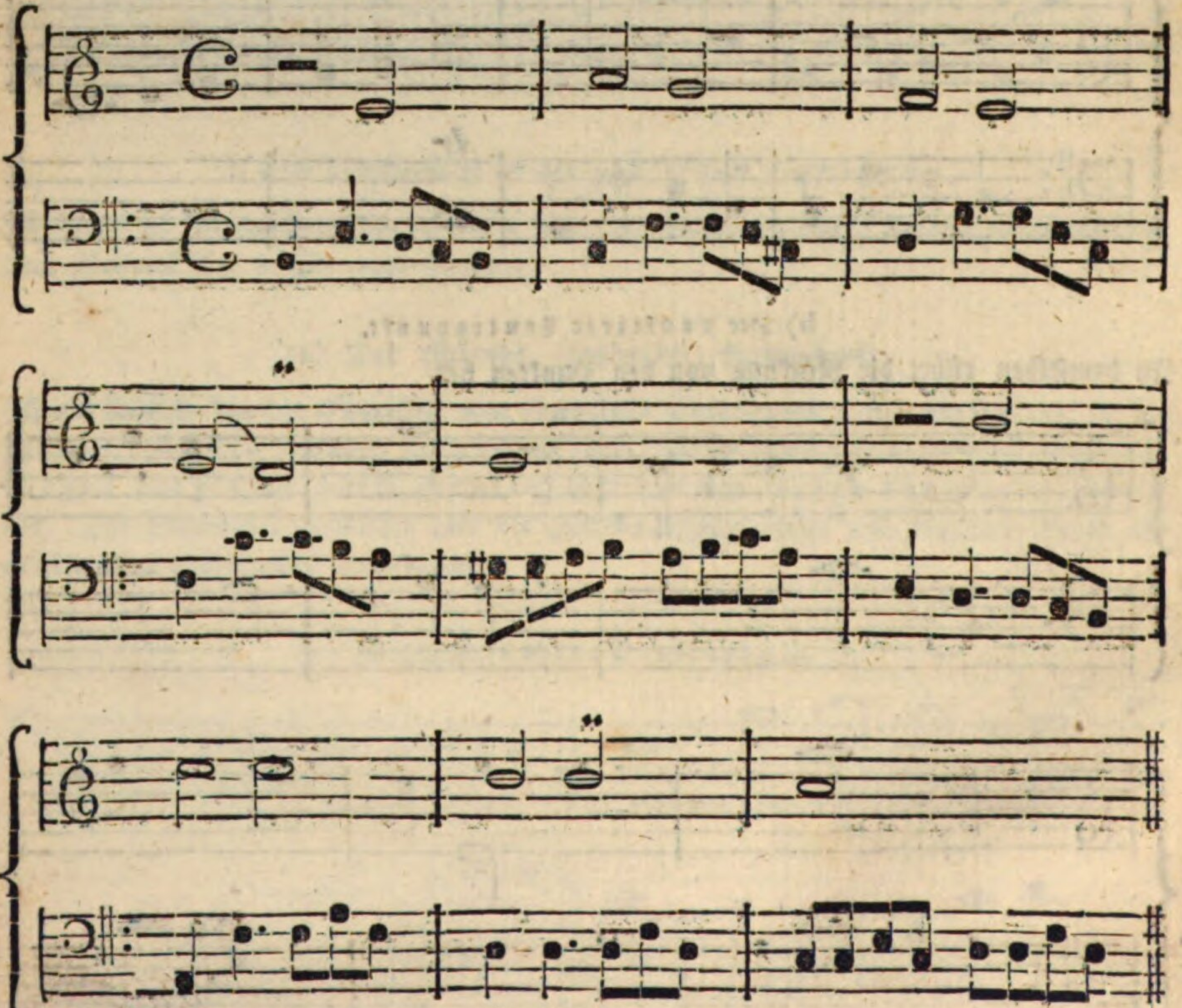
b) Der punktirte Contrapunkt.

In demselben rührt die Rückung von den Punkten her.

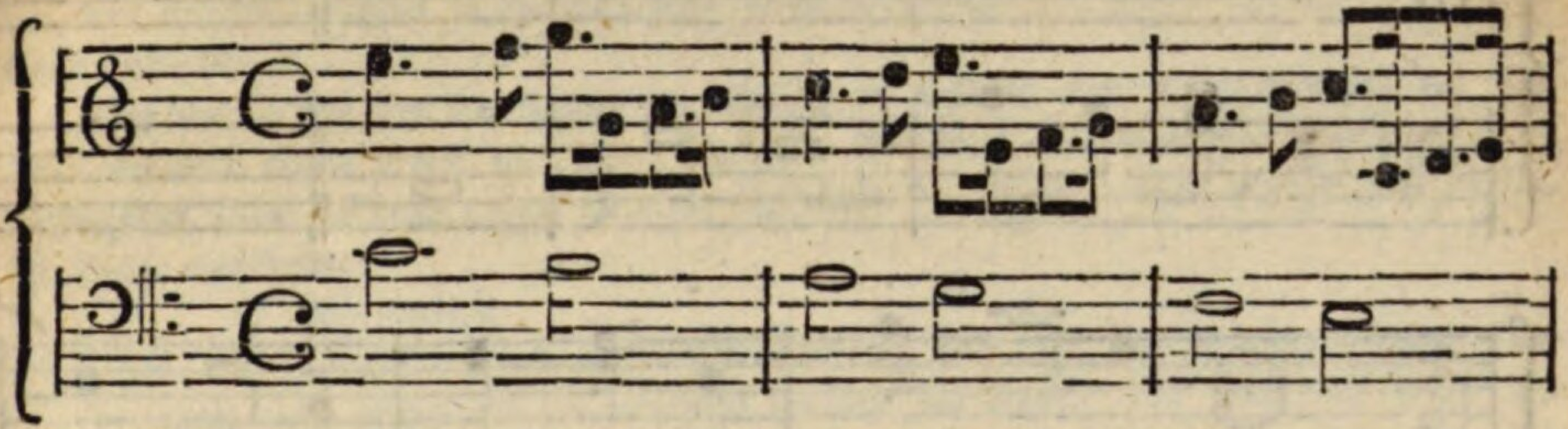


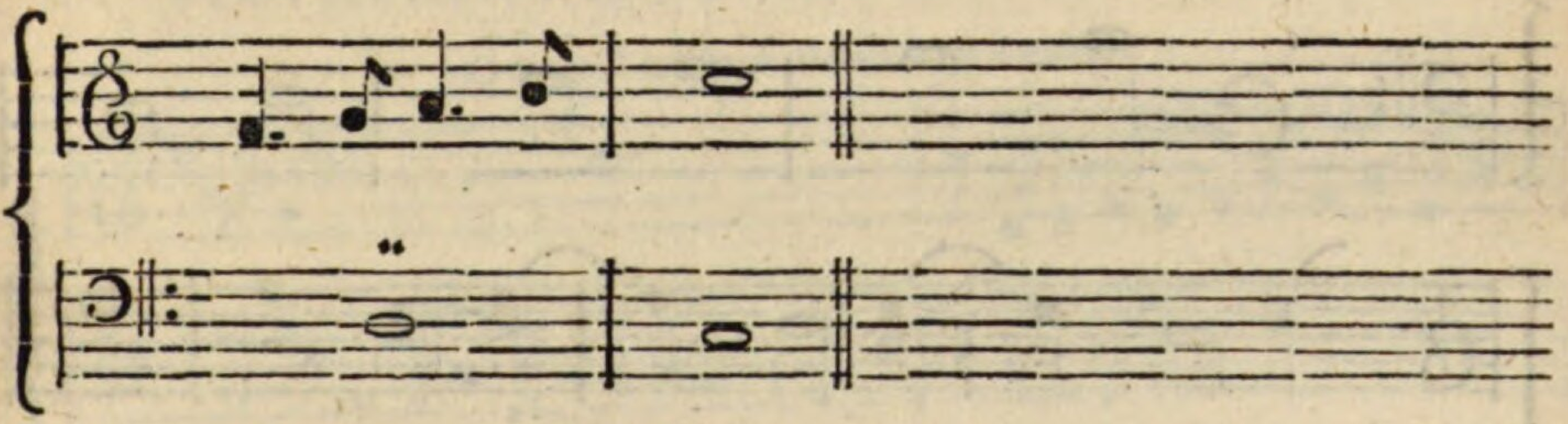


oder:



In nachstehender Gattung ist *keine Bindung* vorhanden, sondern nur die Punkte dienen zur Ungleichheit der Noten.

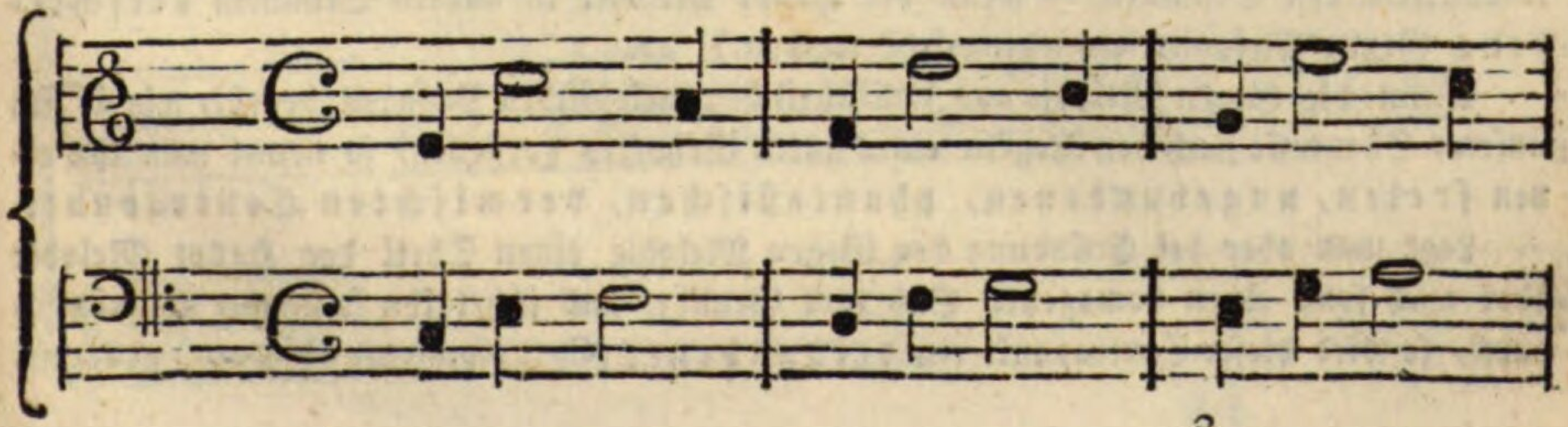


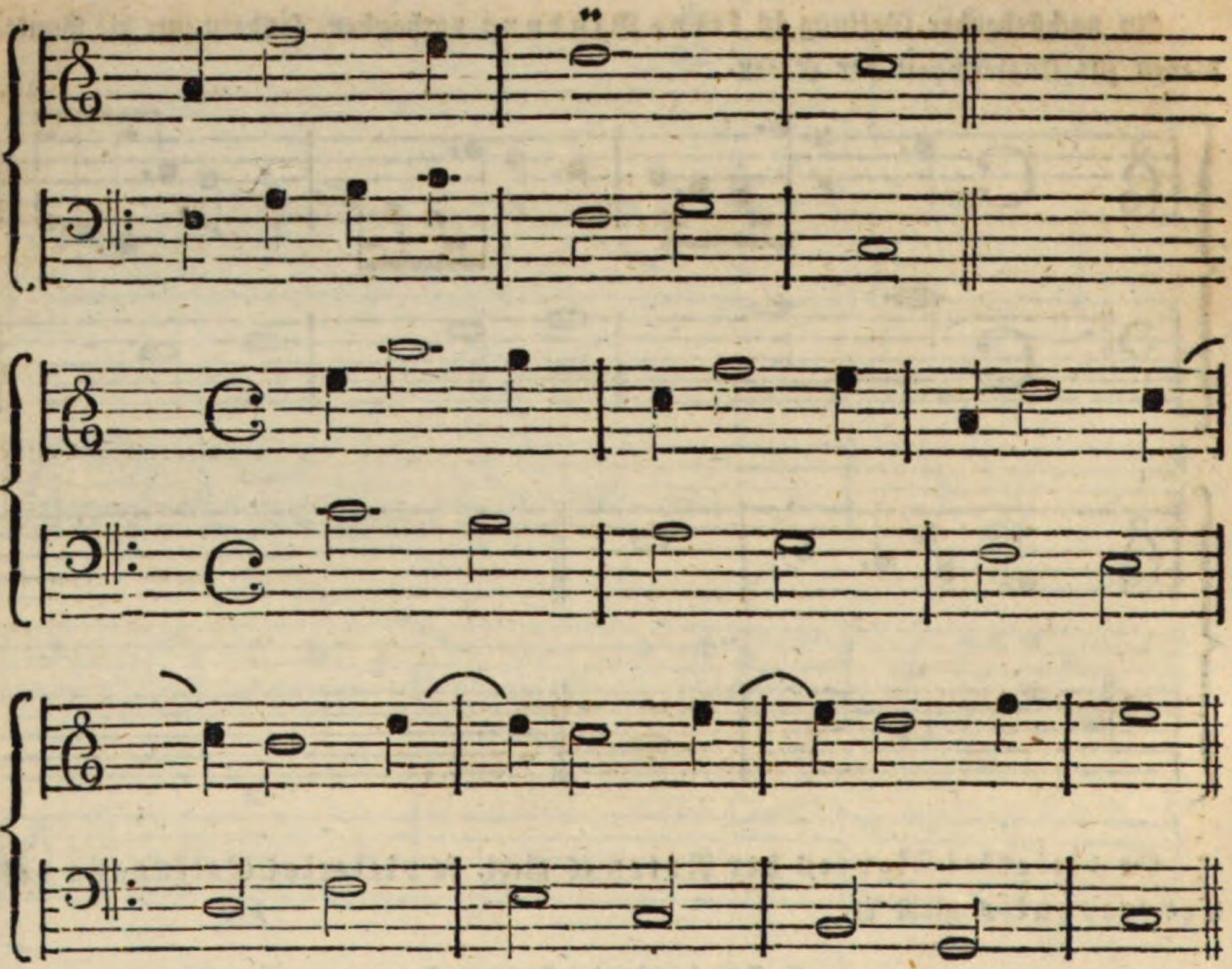


So vielerlei Figuren der Noten es giebt, so *vielerlei Gattungen des Contrapunkts* giebt es.

c) Der *hinkende* Contrapunkt.

besteht darinnen, daß zwischen zwei Viertels=Noten eine halbe Tactnote, oder zwischen zwei Achtels=Noten eine Viertel Note zu stehen kommt. Die Rückung geschieht nicht durch Punkte, sondern rührt von der eignen Größe der Noten her:





Bisher von den verschiedenen Arten des Contrapunkts.

Wir kommen nunmehr zu dem andern wesentlichen Theile (der erste war die Haupt Melodie, Cantus firmus) des Contrapunkts nämlich: Der Gegen Melodie oder der contrapunktirenden Stimme. (oder auch den Gegen Melodien oder den contrapunktirenden Stimmen, — wenn der Haupt Melodie in andern Stimmen verschiedene Gegen Melodien entgegengesetzt werden.)

Wenn die Gegen Melodie aus willkührlichen melodischen Passagen besteht, wie sie sich unserer Phantasie nach den Regeln eines guten Gesanges vorstellen, so nennt man ihn einen freien, ungebundenen, phantastischen, vermischten Contrapunkt.

Legt man aber bei Erfindung der Gegen Melodie einen Theil der Haupt Melodie oder auch sonst einen homogenen Satz zum Grunde, und führt ihn so strenge als möglich durch, so wird dieser Contrapunkt ein verbundener (Contrapunctus obligatus) genannt.

Beispiel der ersten Art, siehe No. 5. wo der Contrapunkt unter einem Choral verfertigt ist.

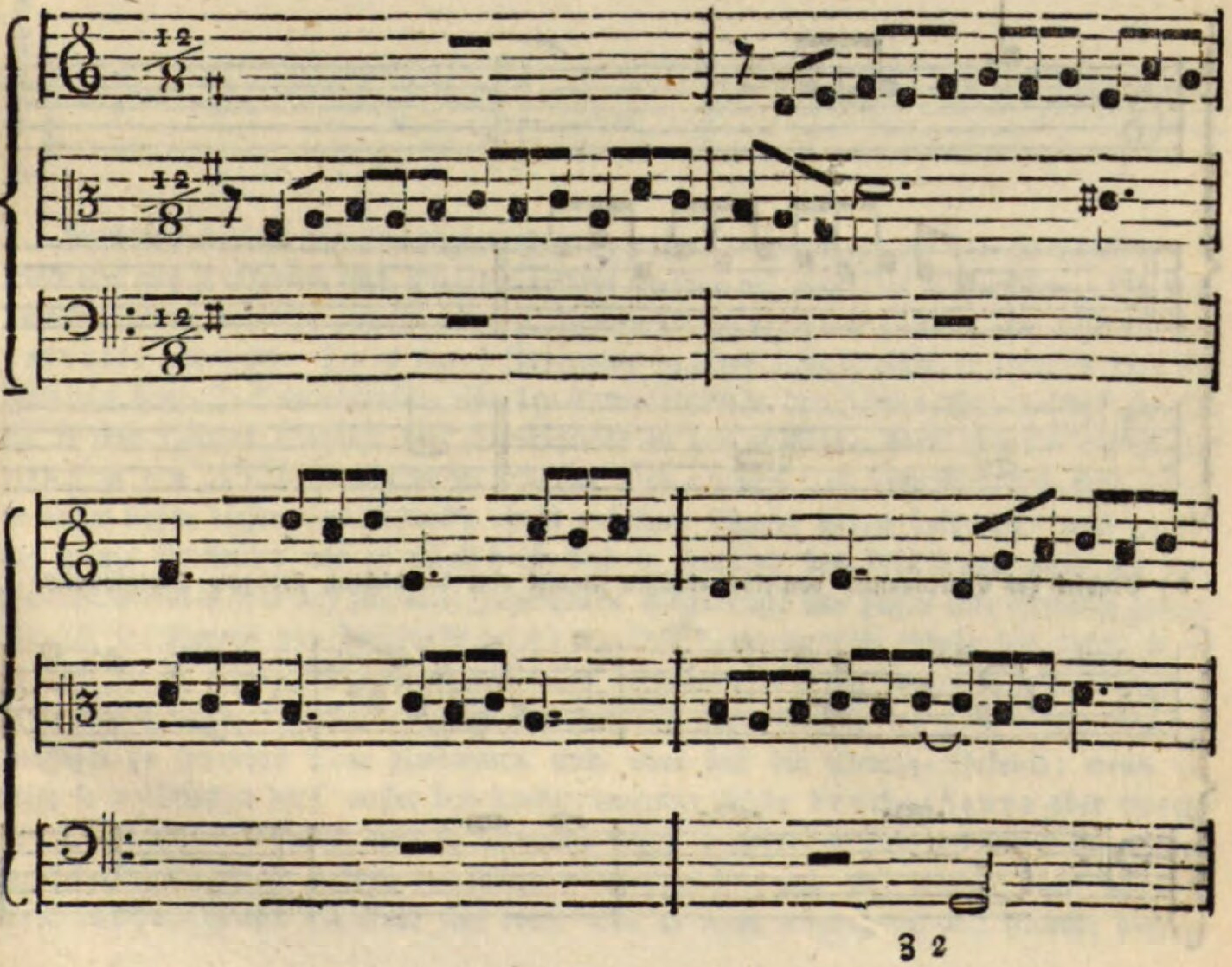
Ein andres Beispiel in welchen zwei Stimmen gegen den festen Gesang contrapunctiren siehe No. 1.

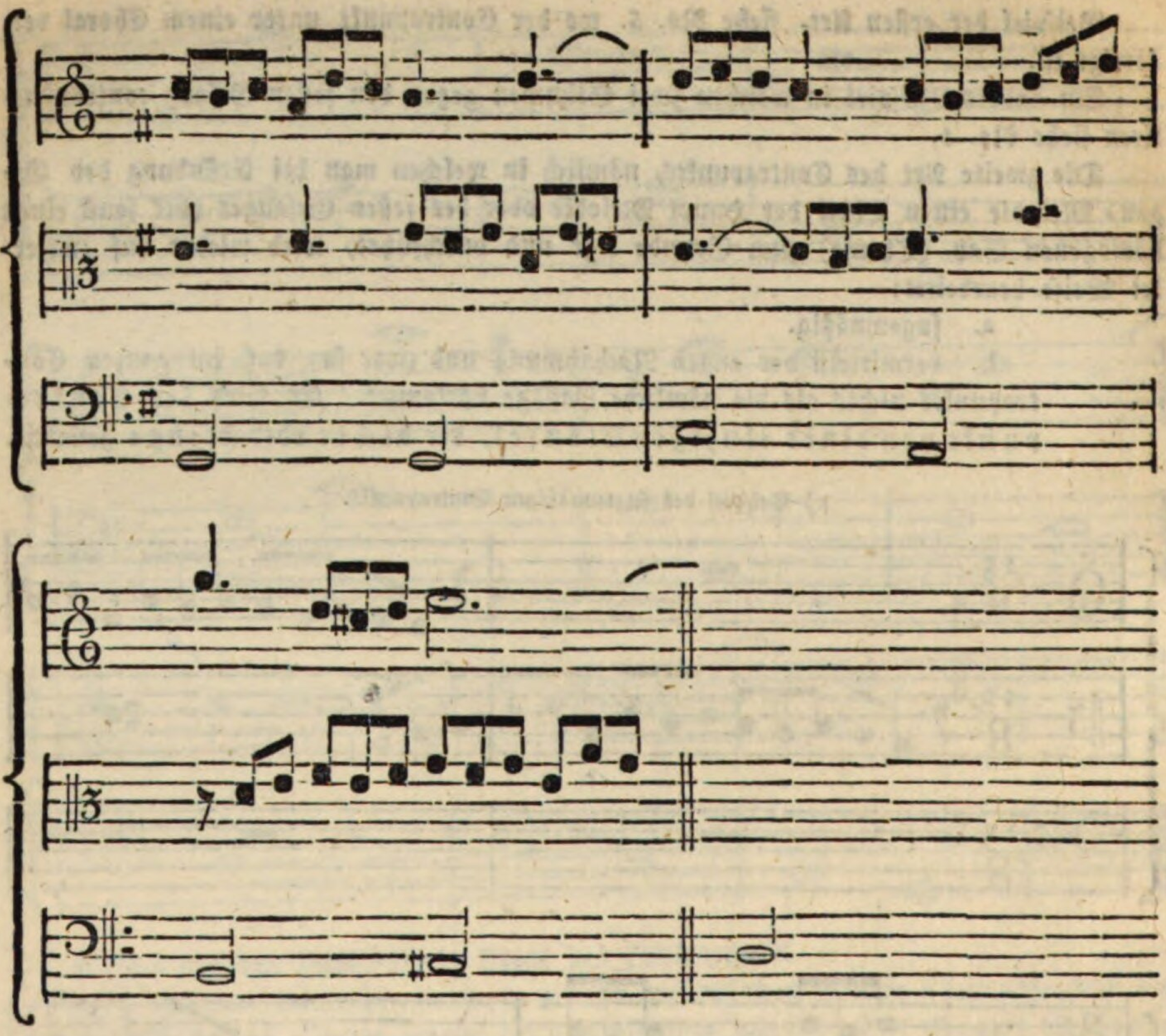
Die zweite Art des Contrapunkts, nämlich in welchen man bei Erfindung der Gegen-Melodie einen Theil der Haupt Melodie oder des festen Gesanges oder sonst einen homogenen Satz (Thema) zum Grunde legt und durchführt, wird wieder auf zweierlei Weise bearbeitet:

a. fugenmäßig.

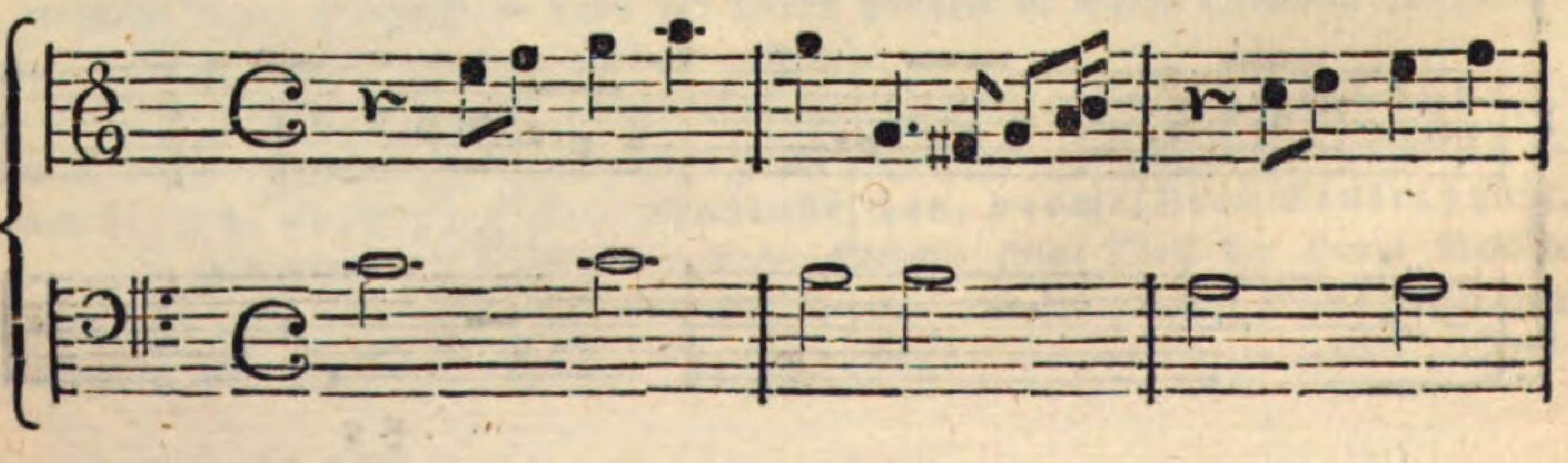
b. vermittelst der engen Nachahmung und zwar so, daß im ganzen Contrapunkte nichts als die nämliche Passage vorkommt. Er wird der Contrapunkt von einer einzigen Clausel, der dichte oder strenge genannt.

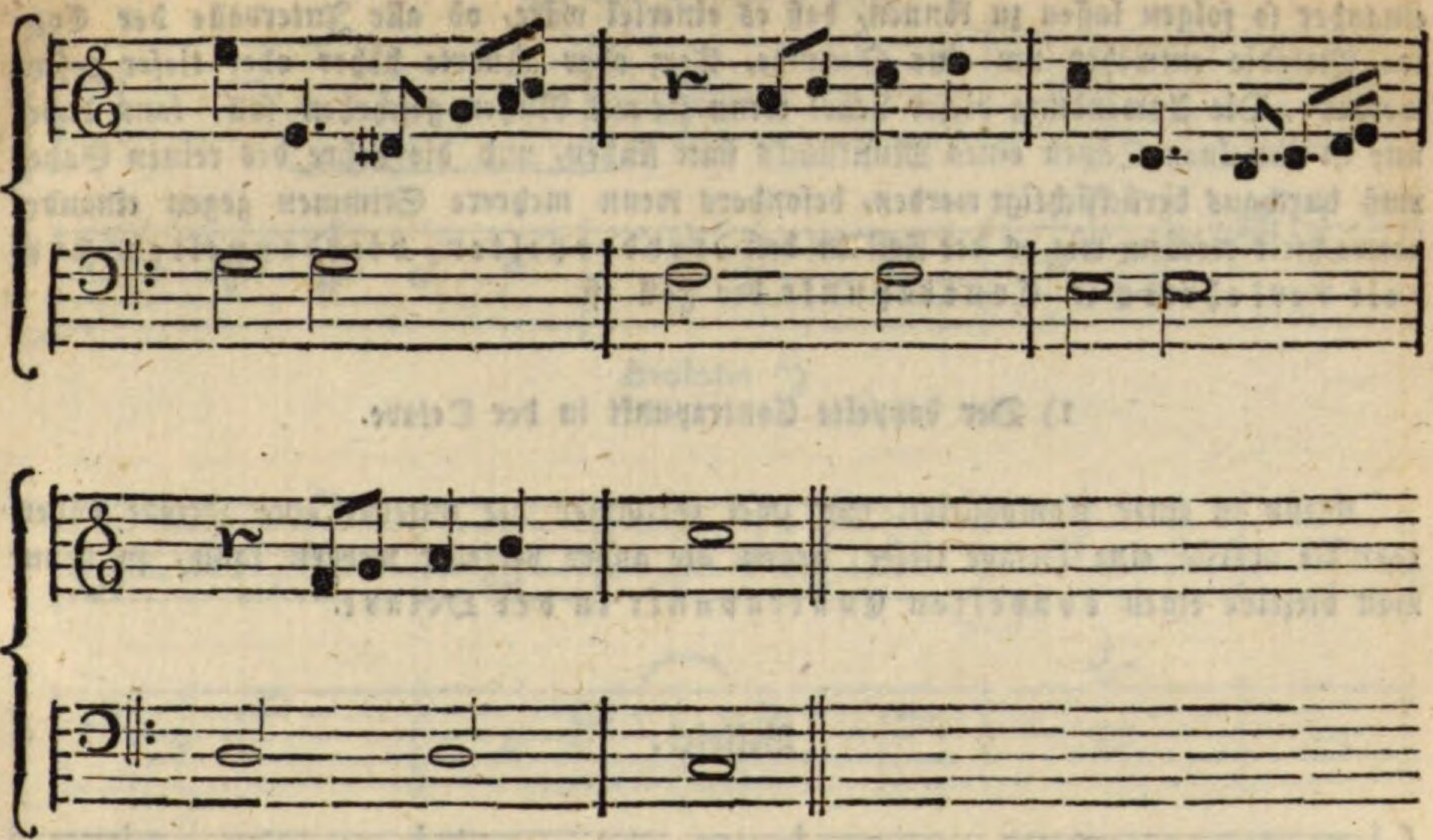
a) Beispiel des fugenmäßigen Contrapunkts.





b) Beispiel des Contrapunkts von einer einzigen Klausel oder des dichten, strengen, Contrapunkts.





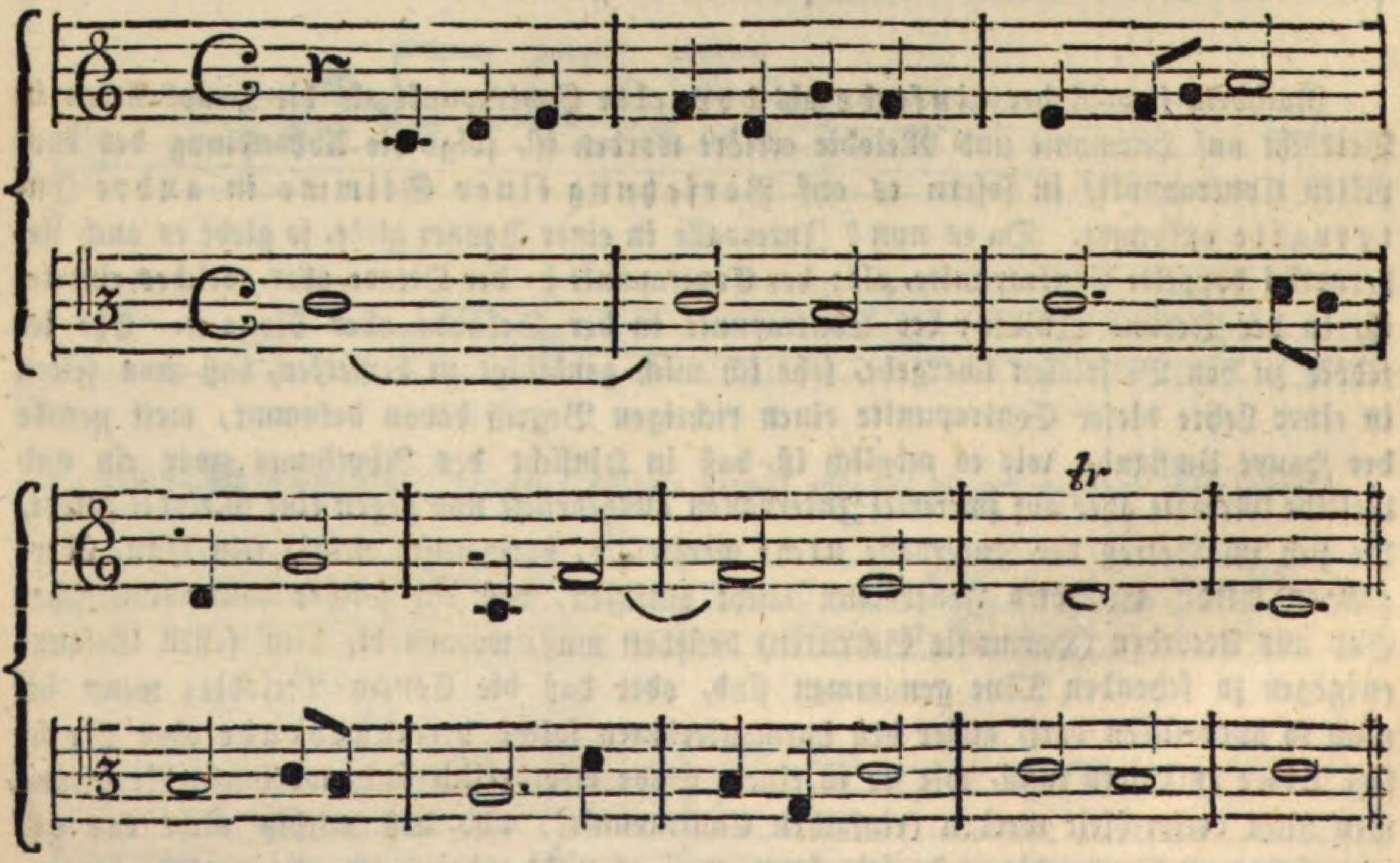
Nachdem sowohl der einfache als doppelte Contrapunkt als die Haupt Arten in Betracht auf Harmonie und Melodie erklärt worden ist, folgt die Abhandlung des doppelten Contrapunkts in sofern es auf Versetzung einer Stimme in andre Intervalle ankommt. Da es nun 7 Intervalle in einer Tonart giebt, so giebt es auch siebernerlei doppelte Contrapunkte, als: der Contrapunkt in der Octave oder, welches einerlei ist, in der Decima Quinta; der Contrapunkt in der Sekunde oder None ꝛc. Ehe ich jedoch zu den Beispielen übergehe, sehe ich mich genöthigt zu bemerken, daß man selten in einer Lehre dieser Contrapunkte einen richtigen Begriff davon bekommt, weil gerade der Haupt Umstand: wie es möglich ist, daß in Hinsicht des Rhythmus zwar ein und dieselbe Melodie aber auf zweierlei Intervallen ausgedrückt und gegen eine Melodie gesetzt, die sich im Betreff der Intervalle nicht verändert, harmonisch richtig sein kann, übergangen wird. Es wird Jedermann leicht einsehen, daß ein solcher contrapunktischer Satz aus Accorden (Harmonie Schritten) bestehen muß, woraus die dem festen Gesange entgegen zu setzenden Töne genommen sind, oder daß die Contra-Melodie; wenn ich mich so ausdrücken darf, außer den harmonieeignen solche durchgehende oder Wechsel Töne enthalten muß, wie sie zu einem Satze erforderlich sind, worinnen die Stimmen nicht verwechselt werden (einfachen Contrapunkt), und daß mithin nicht von einem langen Satze die Rede sein kann, weil es nicht möglich ist, alle Accorde hinter-

einander so folgen lassen zu können, daß es einerlei wäre, ob alle Intervalle der Contra=Melodie entweder um eine Secunde, Terz oder Quarte höher oder tiefer gesetzt werden. Die Anwendung dieser Lehre wenn sie mit Nutzen geschehen soll, kann daher nur in einzelnen Sätzen eines Musikstücks statt finden, und die Lehre des reinen Satzes muß durchaus berücksichtigt werden, besonders wenn mehrere Stimmen gegen einander verwechselt werden, wie es der Fall in den dreydoppelten, vierdoppelten, doppelt verkehrten ꝛc. Contrapunkt der Fall ist.

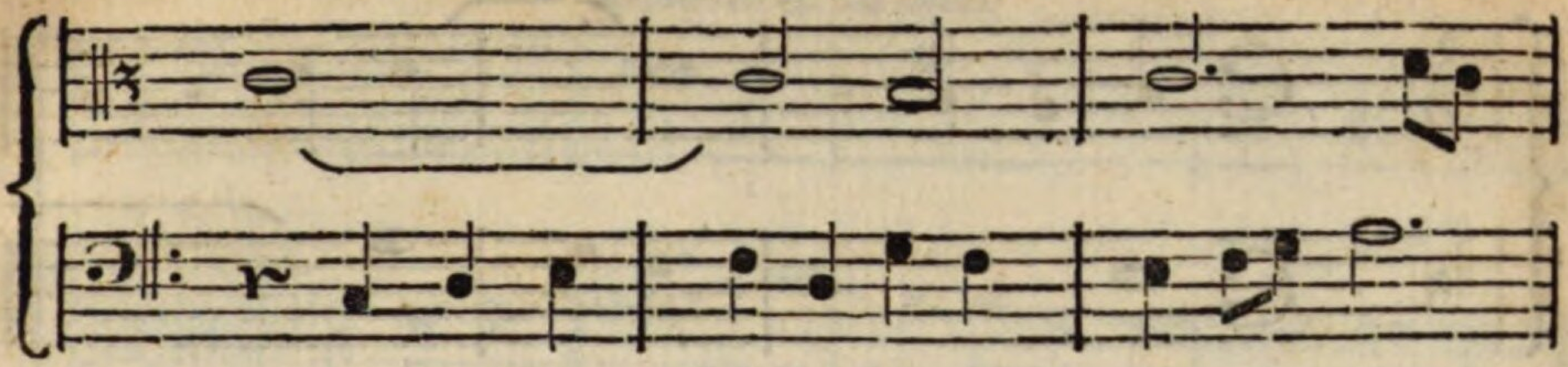
1) Der doppelte Contrapunkt in der Octave.

Wenn in einer Composition von zwei Stimmen die unterste eine Octave höher, oder die oberste eine Octave tiefer, gegen die andre verkehrt werden kann, so nennt man dieselbe einen doppelten Contrapunkt in der Octave.

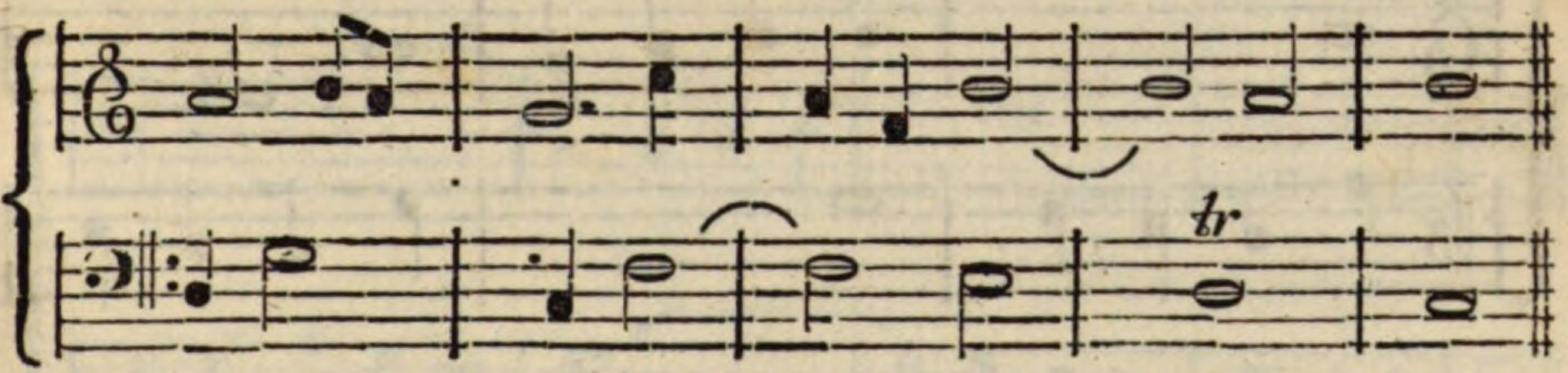
Beispiel:



um eine Octave versetzt:



Evolutio *)



Ein solcher Contrapunkt kann leicht **drei** und **vierstimmig** gemacht werden, und zwar:

Dreistimmig, wenn entweder der höchsten oder tiefsten Stimme eine Terz **oberwärts**, und

Vierstimmig, wenn sowohl der höchsten als der tiefsten Stimme eine Terz **oberwärts** zugesetzt wird.

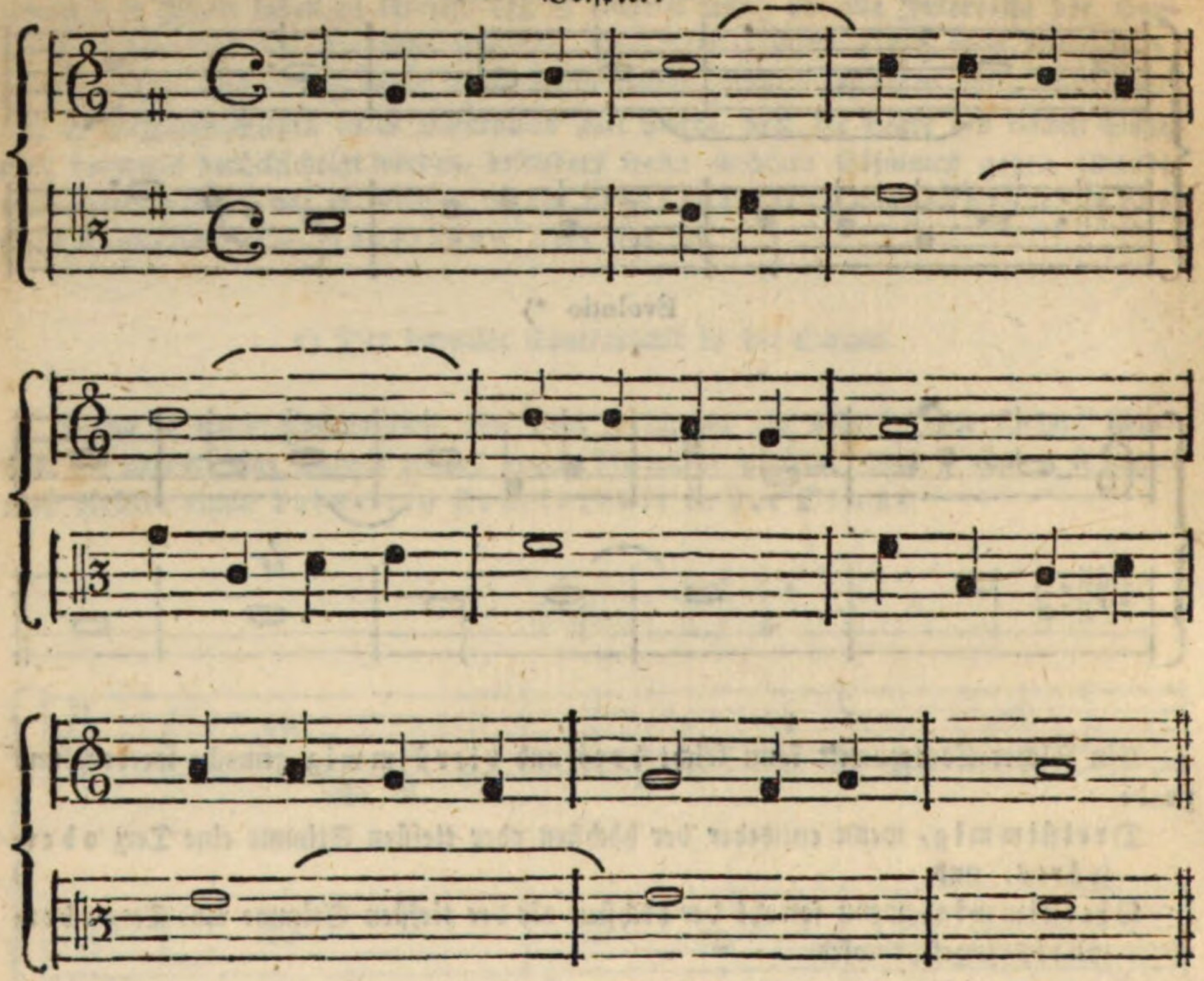
2) Der Contrapunkt in der Secunde oder None.

Wenn in einer Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Secunde oder None tiefer oder die Unterstimme gegen die oberste eine Secunde oder None höher verkehrt werden kann, so wird sie ein doppelter Contrapunkt in der Secunde oder None genannt.

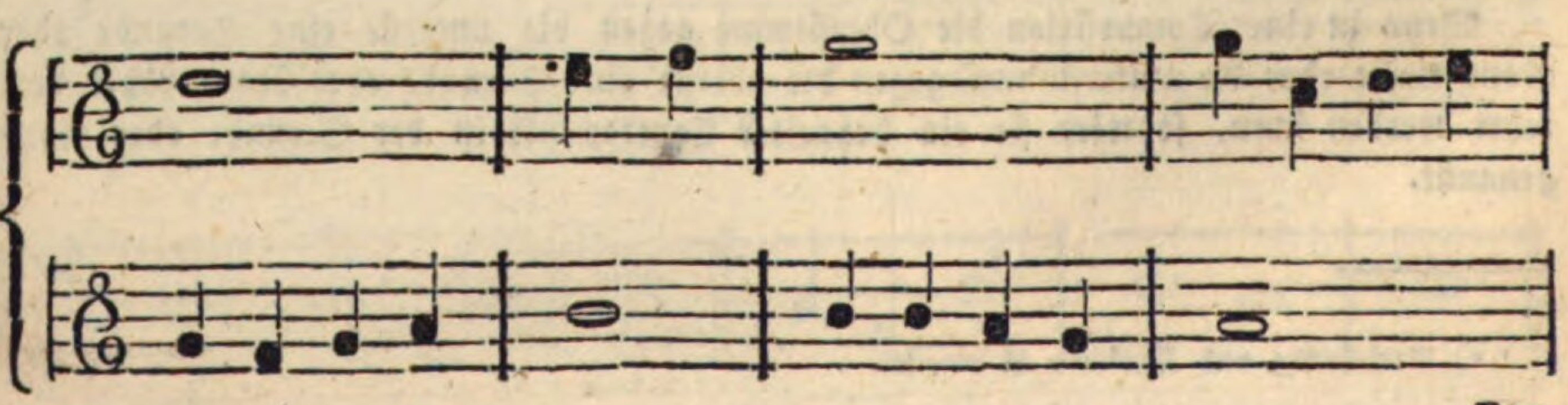
---

*) Verkehrung und Evolutio ist einerlei.

Beispiel:

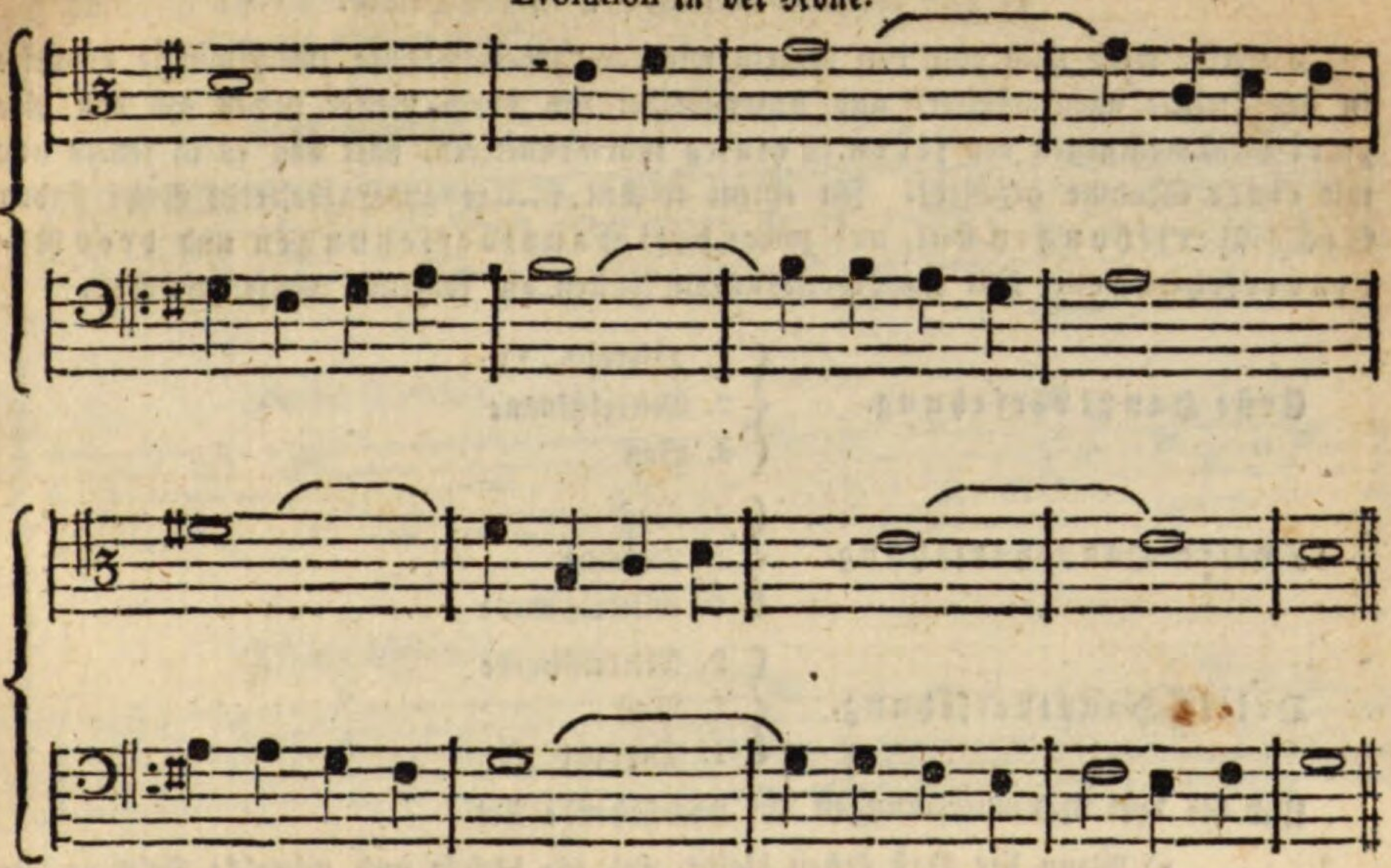


Evolutio in der Secunde.



Evo-

Evolution in der None.



So wie nun diese zwei Contrapunkte in der Octave und in der Secunde oder None beschaffen sind, so werden auch die in der Terz oder Decime, Quarte oder Undecime, Quinte oder Duodecime, Sexte oder Decima Tertia, und Septime oder Decima Quarta bearbeitet.

Zweites Kapitel.

Vom dreifachen oder dreïstimmigen Contrapunkte.

Ein Satz von drei Stimmen nach den Regeln des doppelten ausgearbeitet, wird ein dreifacher insgemein aber auch ein dreidoppelter Contrapunkt genannt. Es werden in denselben die verschiedenen Stimmen so unter einander verwechselt, daß jede zur ersten, andern oder dritten, nämlich: zum Diskant, zur Mittelstimme oder zum Baß werden kann. Es giebt zweierlei Arten dieses Contrapunkts.

1) Der dreifache Contrapunkt in der Octave.

Derselbe wird nach eben den Regeln wie der vorhererwähnte zweistimmige doppelte in der Octave ausgearbeitet, und unterscheidet sich durch weiter nichts als daß hier zwei Stimmen gegen den festen Gesang contrapunktiren, statt daß es in jenem nur mit einer Stimme geschieht. In einem solchen strenge ausgearbeiteten Satze finden Sechs Versetzungen statt, und zwar: drei Hauptversetzungen und drei Nebenversetzungen. Die Hauptversetzungen können auf folgende Weise geschehen.

Erste Hauptversetzung. { 1. Diskant. *)
2. Mittelstimme
3. Baß }

Zweite Hauptversetzung. { 3. Baß
1. Discant
2. Mittelstimme }

Dritte Hauptversetzung. { 2. Mittelstimme
3. Baß
1. Discant }

Und die drei Nebenversetzungen auf nachstehende Art.

a) Wenn der Baß stehen bleibt, und die höchste und mittelste Stimme unter sich verwechselt werden, als:

2. Mittelstimme
1. Discant
3. Baß

b) Wenn die Mittelstimme stehen bleibt, und die höchste und die tiefste unter sich verwechselt werden.

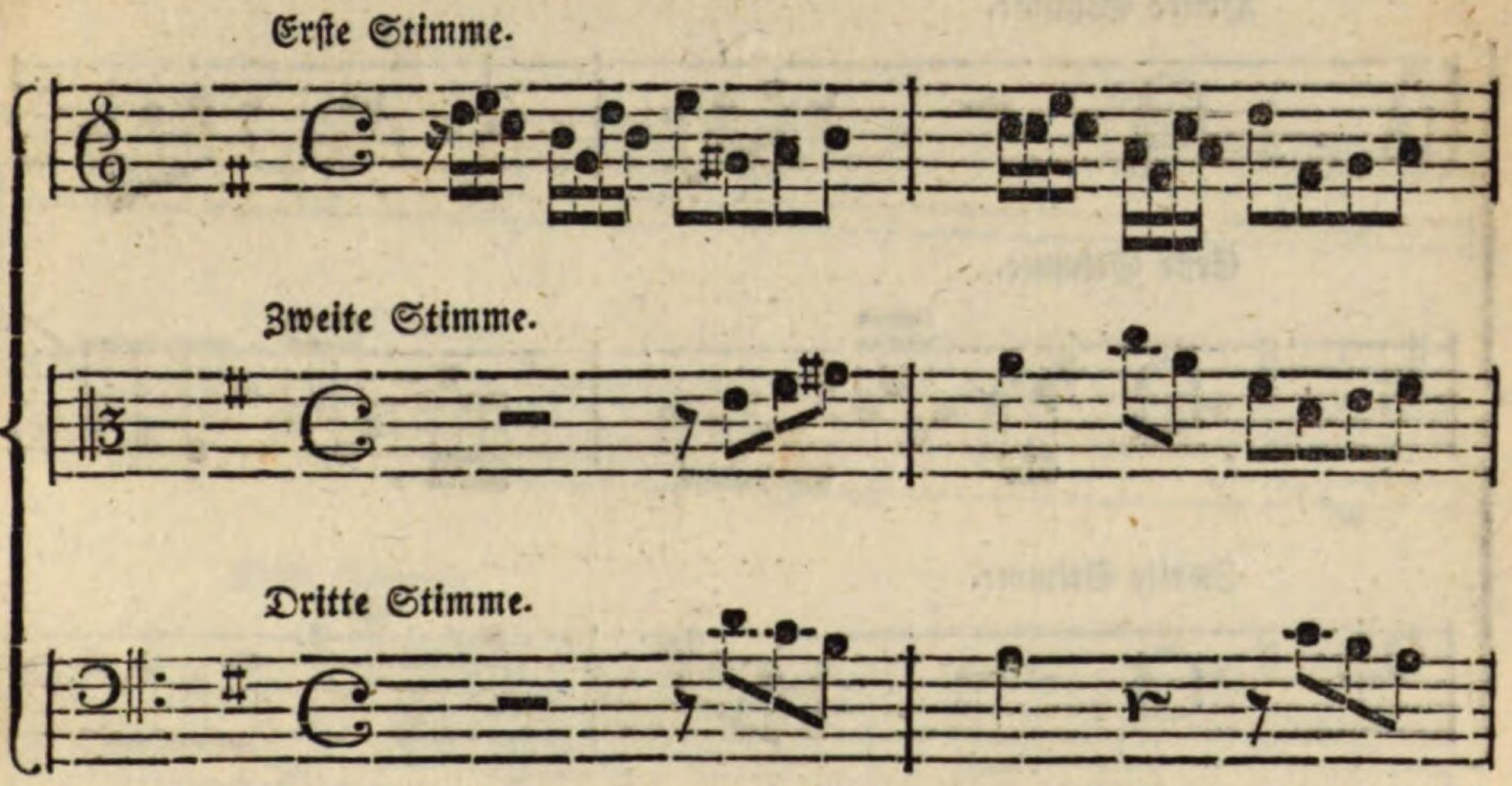
1. Discant
3. Baß
2. Mittelstimme

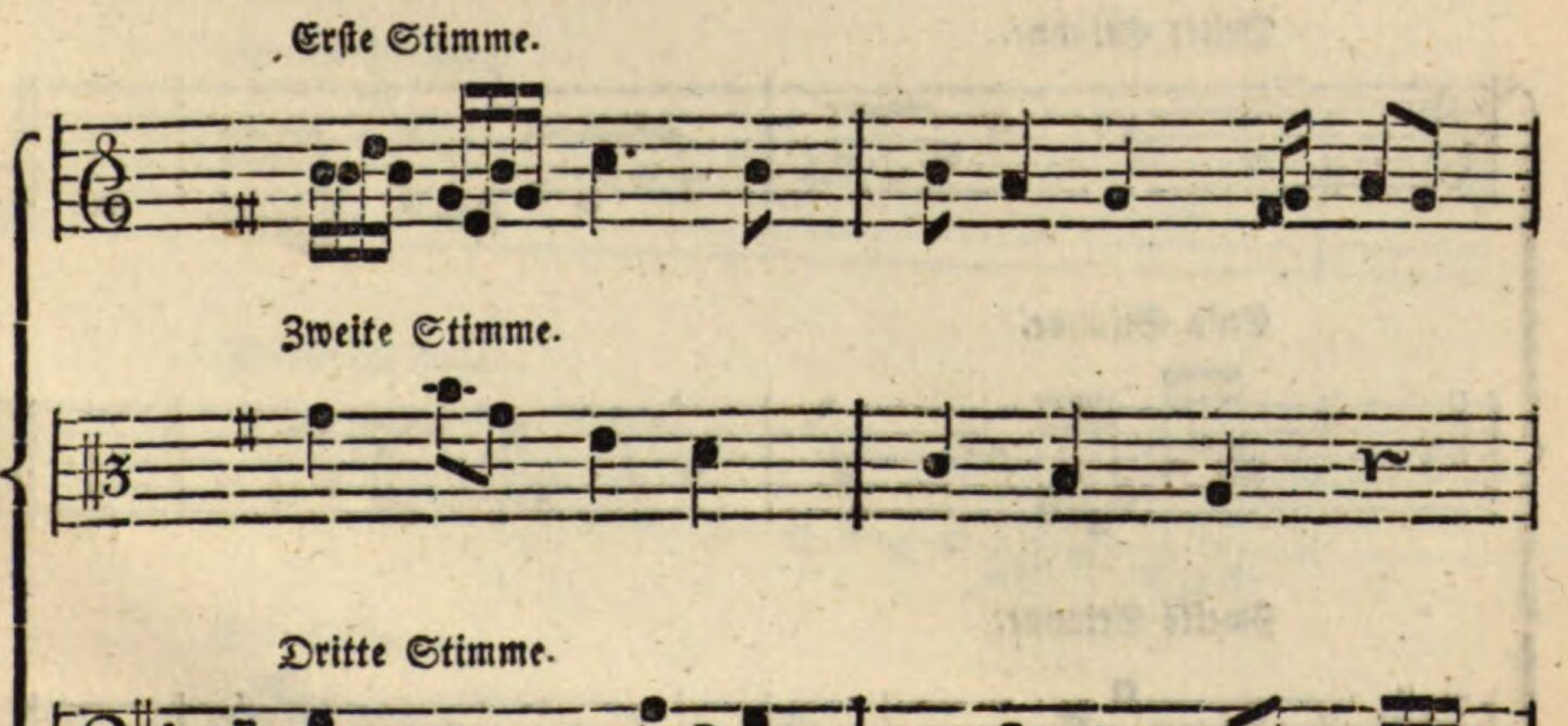
c) Wenn der Diskant stehen bleibt, und die mittelste und tiefste Stimme unter sich verwechselt werden.

3. Baß
2. Mittelstimme
1. Discant

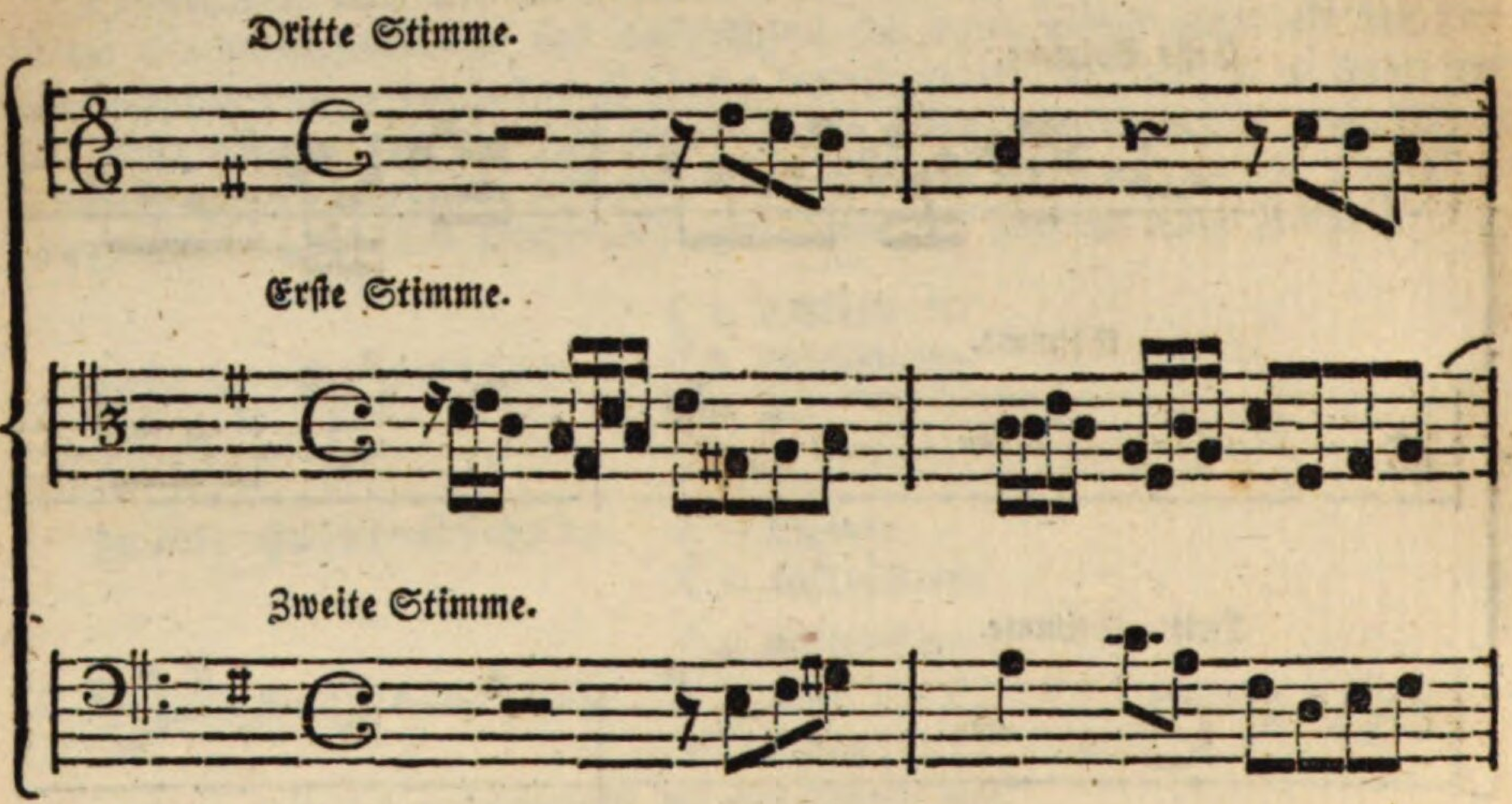
*) Die Zahlen zeigen die Stimmen an.

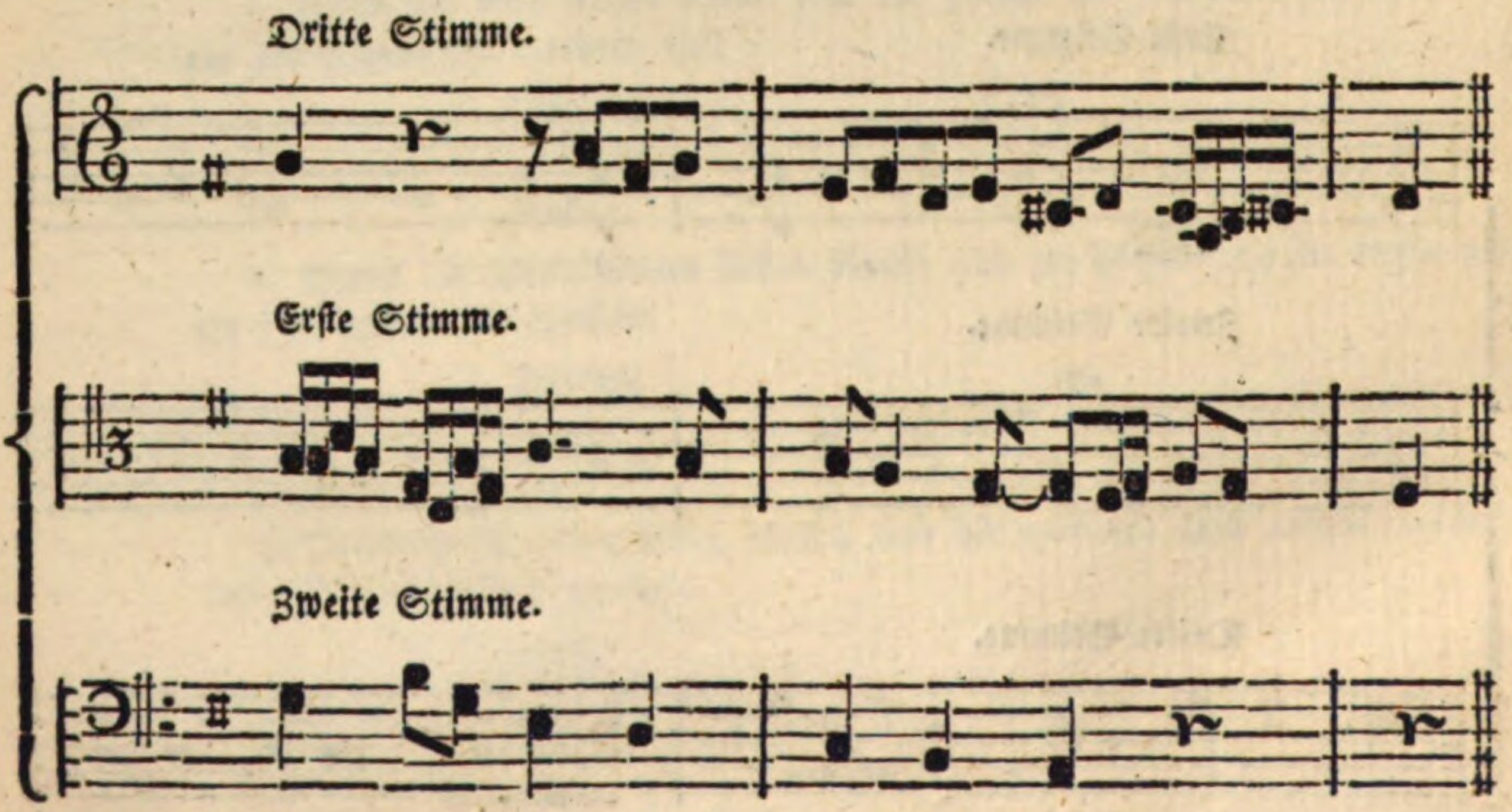
Es folgt hierauf ein Thema und zwei Beispiele in welchen letztern die Hauptversetzungen deutlich zu ersehen sind.



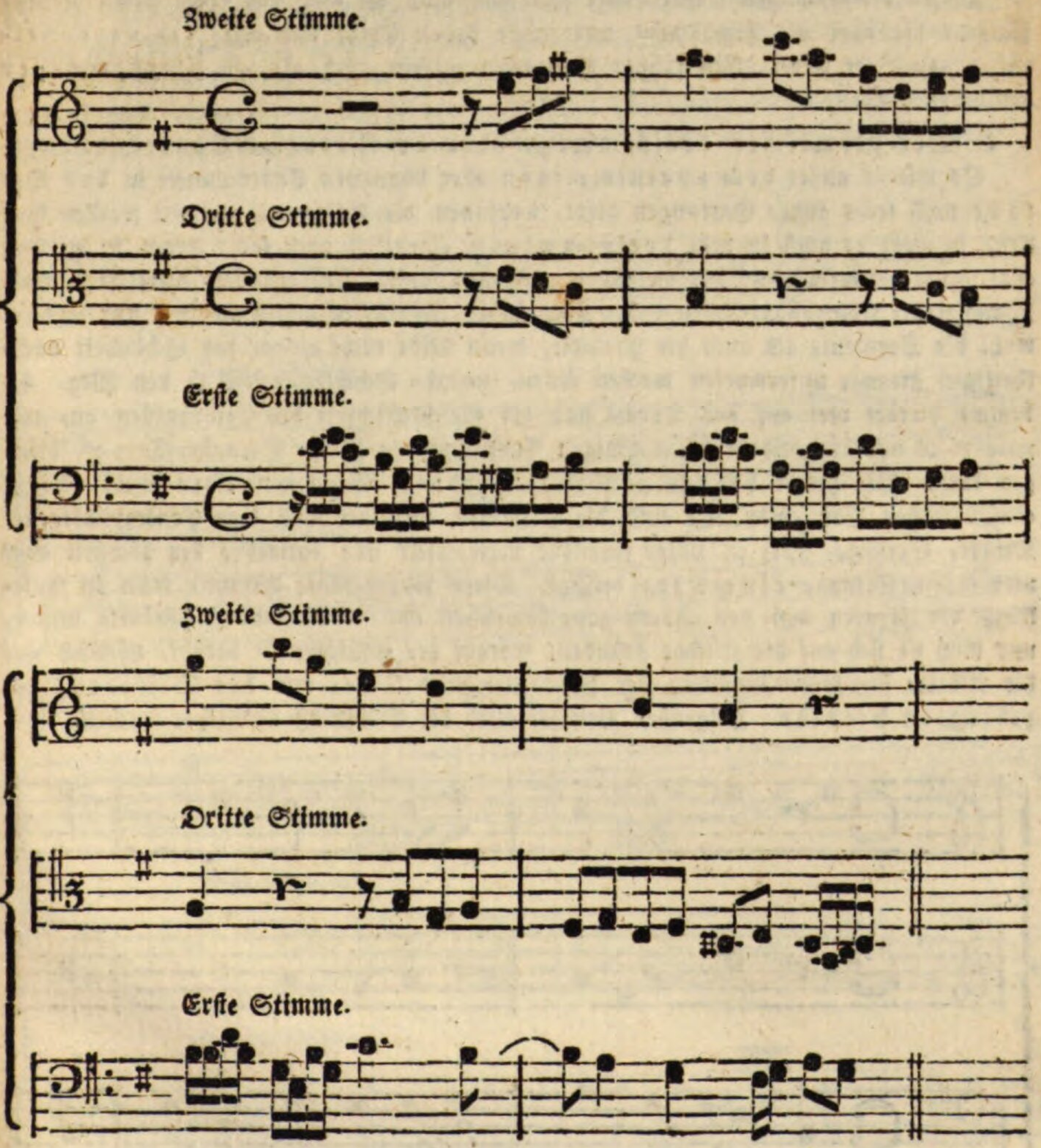


Verwechselung der Stimmen, so daß der Discant zur Mittelstimme, die Mittelstimme zum Baße und der Baß zum Discant wird.





Verwechselung der Stimmen, so daß der Discant zum Baße, die Mittelstimme zum Discant und der Baß zur Mittelstimme wird.

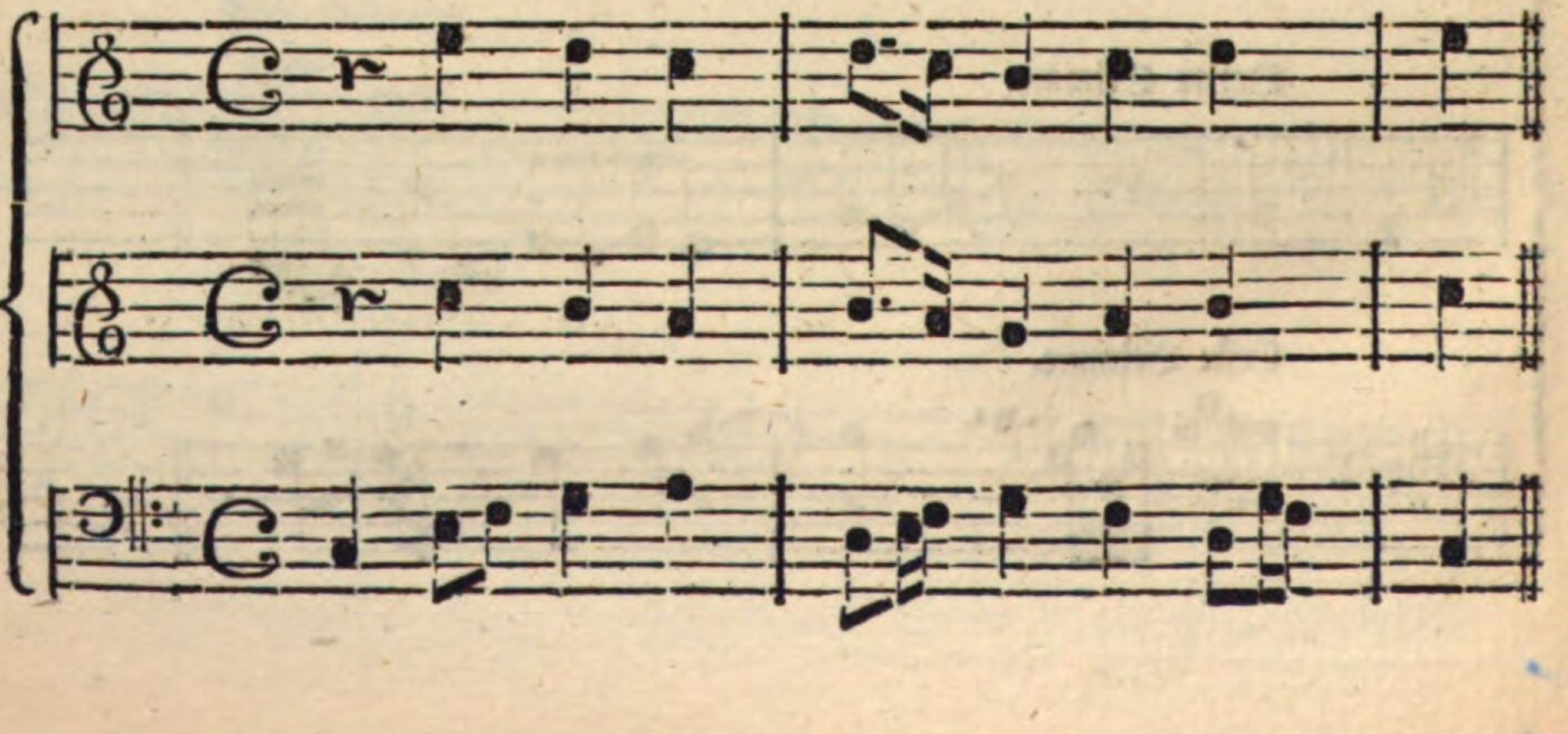


Die Neben-Versetzungen sind wörtlich erklärt worden, und können nach den Beispielen der Haupt-Versetzungen selbst gemacht werden.

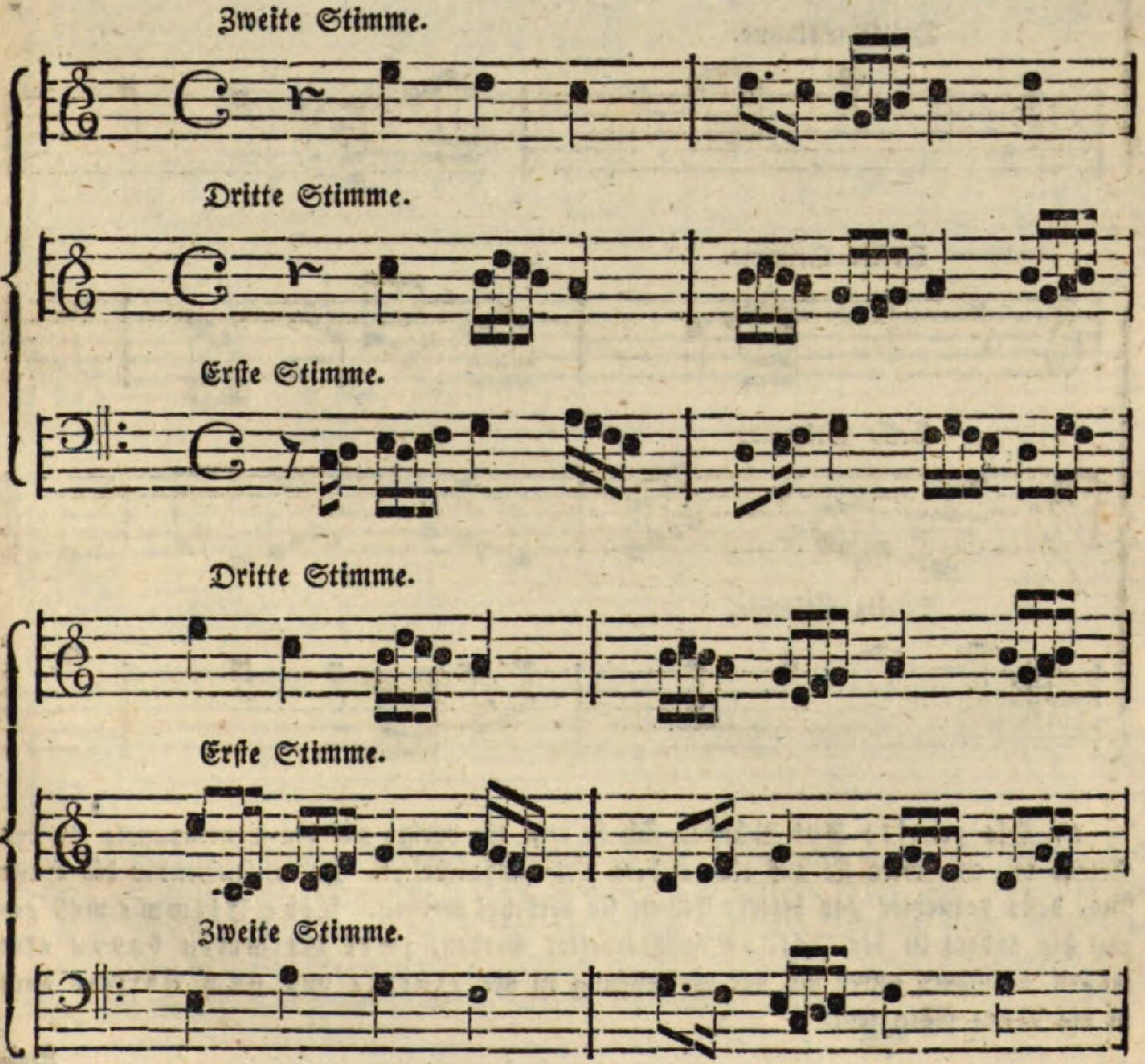
Diesen dreistimmigen Contrapunkt setzt man auch oft noch mit einer tiefen Nebenstimme; die aber als Fundament unverrückt stehen bleibt und mit Bassus continuus bezeichnet wird. Ein solcher Satz kann mithin auch als ein vierstimmiger betrachtet werden.

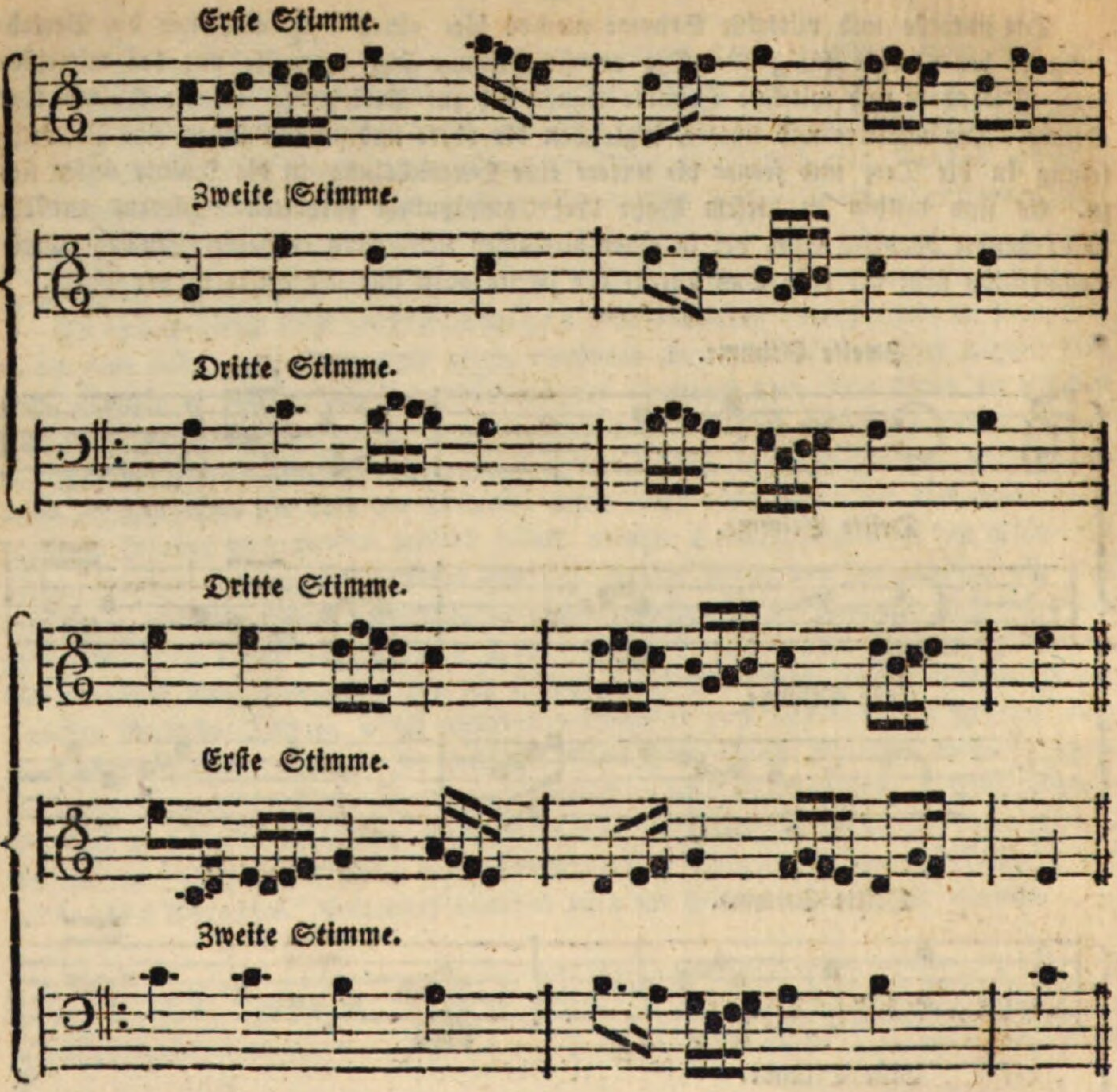
2) Der vermischte dreistimmige oder dreidoppelte Contrapunkt.

So wie es außer dem zweistimmigen oder doppelten Contrapuncte in der Octave noch sechs andre Gattungen giebt, worinnen die Stimmen verkehrt werden können, so giebt es auch in dem dreistimmigen eigentlich noch sechs Arten in welchen eine solche Verwechselung der Stimmen geschehen kann. Daß dadurch vielerlei Vermischungen der Contrapunctischen Sätze statt finden können, ist außer Zweifel, nur legt sowohl die Harmonie als auch die Melodie, wenn beide nicht einem der Schönheit nachtheiligen Zwange unterworfen werden sollen, manche Schwierigkeiten in den Weg. Es kommt hierbei viel auf das Thema und die Geschicklichkeit des Componisten an, wie weit er es mit den andern dreistimmigen Contrapunkten in der Secunde, Terz ꝛc. bringen kann. Die zwei bequemsten Arten sind: 1) Wenn man einen zweistimmigen consonirenden Satz componirt und die Stimmen entweder nach dem Contrapunkte der Octave, Secunde, Terz ꝛc. unter einander verwechselt und entweder der höchsten oder niedrigsten Stimme eine Terz beifügt. Diese hinzugefügte Stimme kann in Ansehung der Figuren von den andern ganz abweichen und eine besondere Melodie bilden, nur muß sie sich auf die Gesetze gründen, worauf der Contrapunkt beruht, nämlich auf die richtige Zusammenstimmung der harmonieeignen Töne, und die Diffidenz der zerlegten Accorde. Folgendes Beispiel wird die Erklärung deutlicher machen.



Die unterste und mittelste Stimme machen hier einen Satz aus, der der Verkehrung in der Octave fähig ist. Die oberste Stimme geht terzweise mit der mittelsten fort. Die obere und mittlere Stimme eignen sich zur Verkehrung in die Quinte oder Octave. Die mittlere und untere, ingleichen die obere und untere, laßen eine Verwechselung in die Terz und ferner die untere eine Verwechslung in die Quinte unter sich zu. Es sind mithin in diesem Satze drei Contrapuncte enthalten. Hieraus entsteht nachstehender doppelte Satz, der in einer vierfachen Versetzung erscheint. In der Haupt-Composition steht der erste Satz unten, der zweite oben und der dritte in der Mitte.

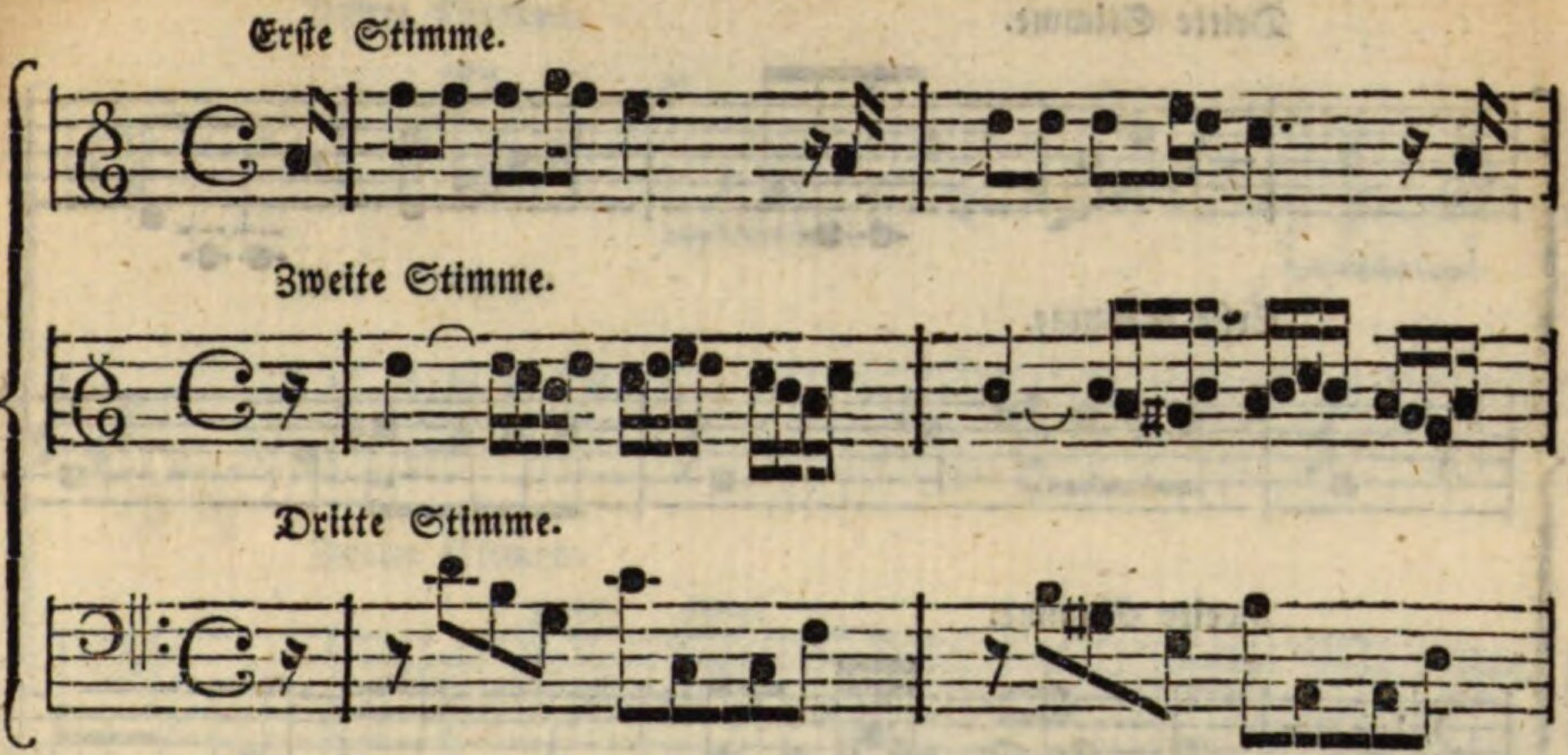


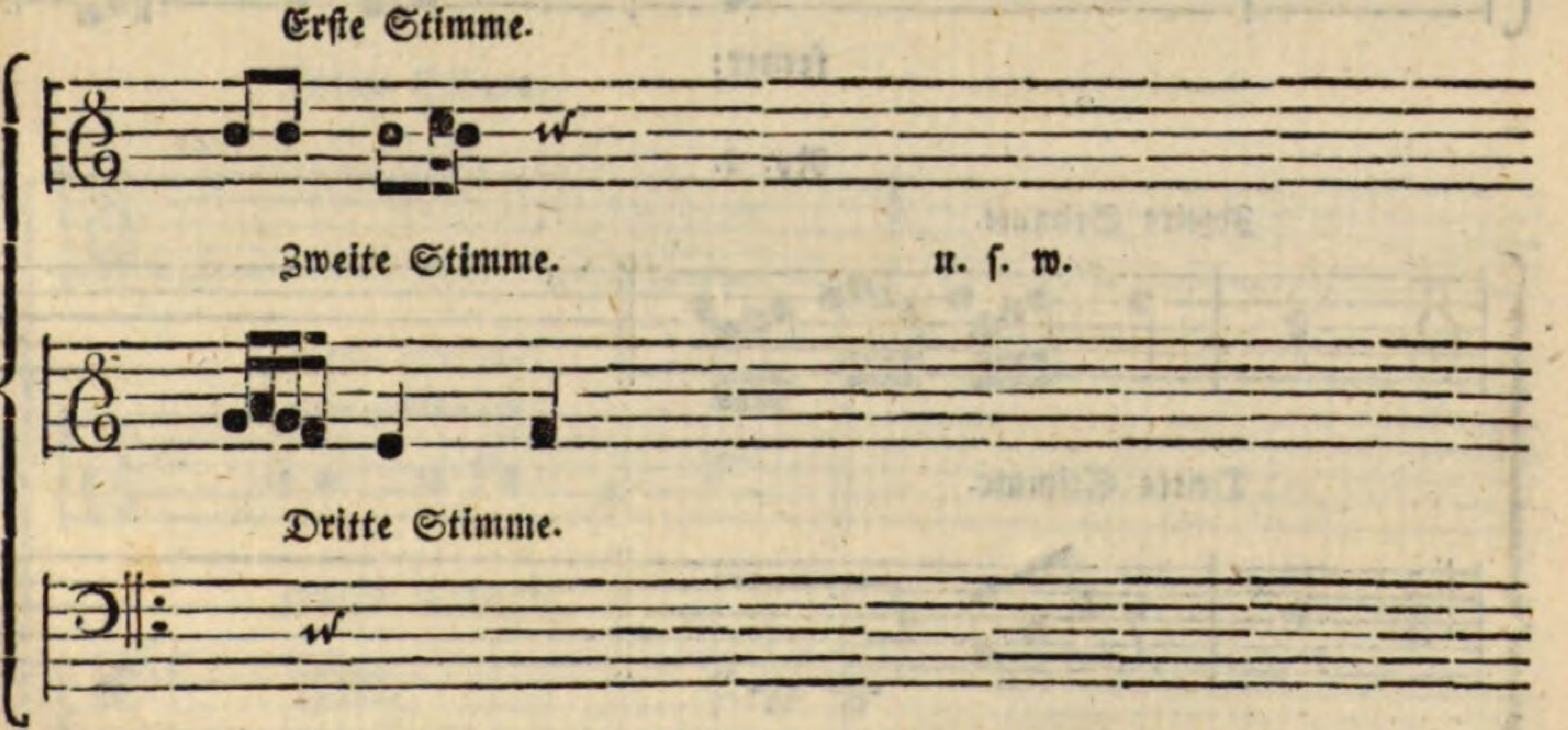


2) Die **zweite Art** gründet sich so wie die vorige auf die Contrapuncte in der Octave rc., nur wird sie auf eine andere Art ausgearbeitet. Je consonirender die Sätze sind, desto bequemer und öfterer können sie verkehrt werden. **Jede Stimme** muß gegen die andere in der **Octave** ausgearbeitet werden, **zwei Stimmen davon** aber müßen besonders unter sich der Verkehrung in die **Quinte** und **nach Absicht** auch in die **Terz** fähig sein.

Bei-

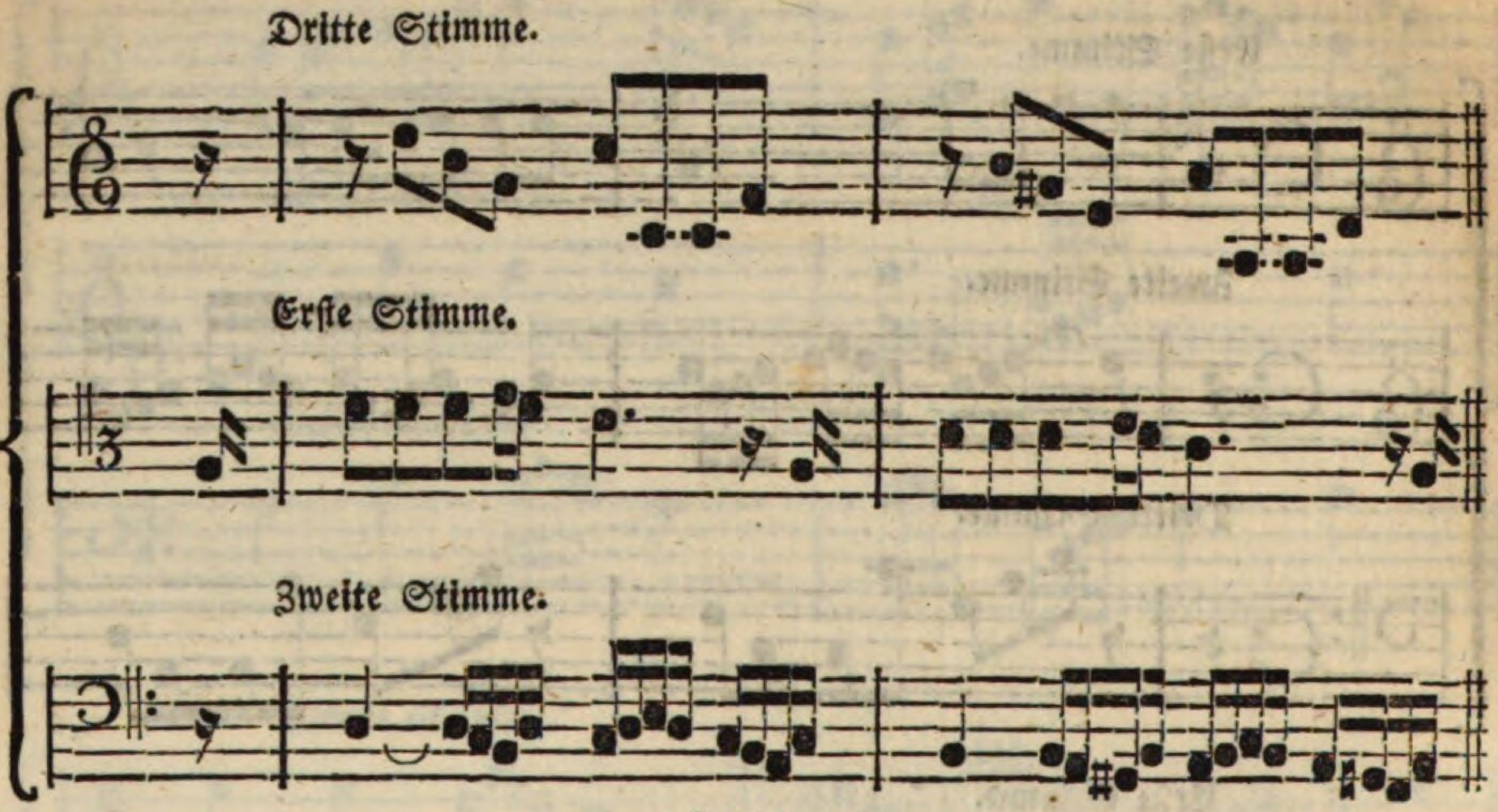
Beispiel.





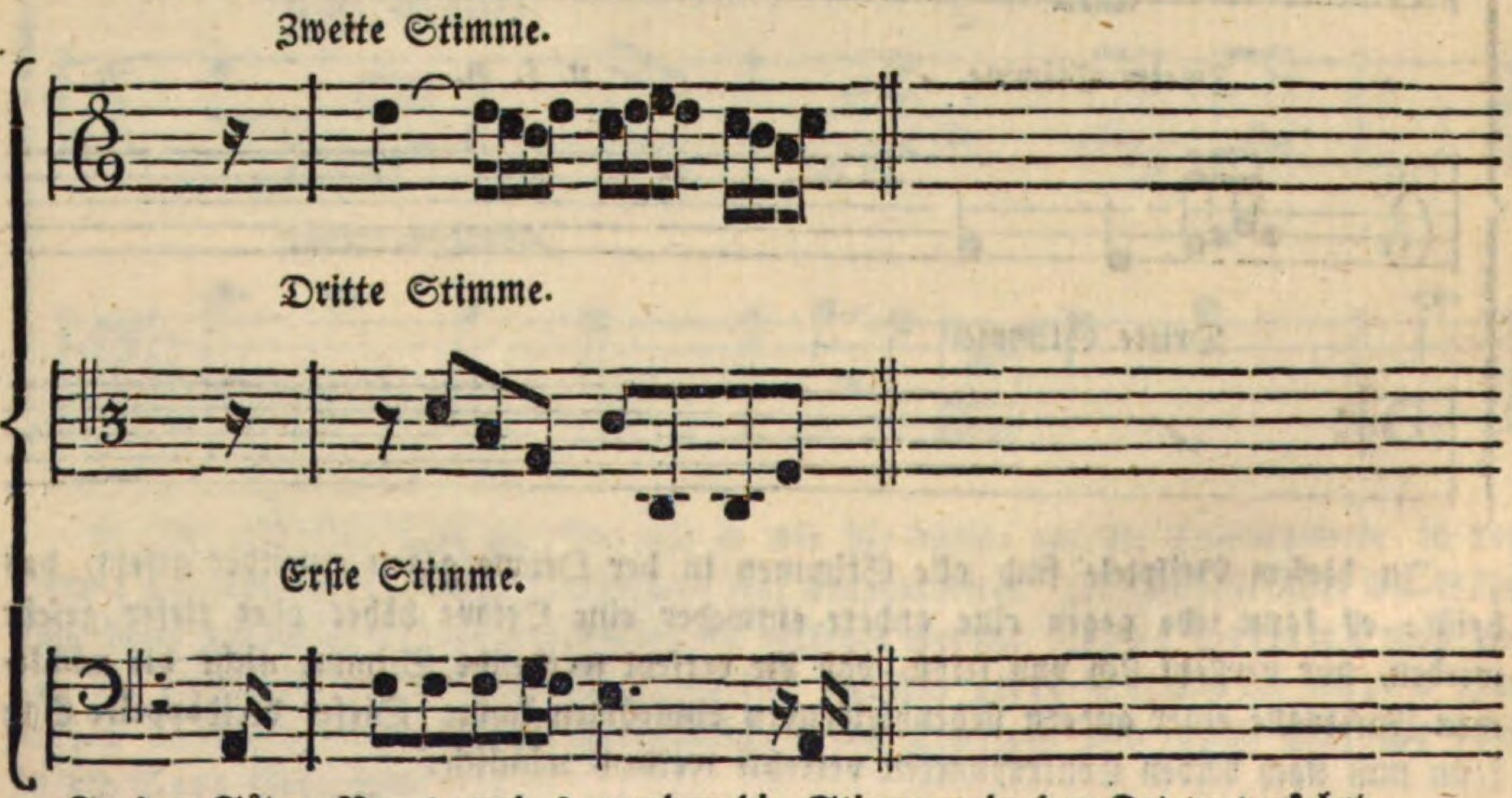
In diesem Beispiele sind alle Stimmen in der Octave gegen einander gesetzt, das heißt: es kann jede gegen eine andere entweder eine Octave höher oder tiefer gesetzt werden, nur versteht sich von selbst, daß die versetzt werdende Stimme nicht die nämlichen Intervalle einer andern stehenbleibenden einnehmen kann. Dieser dreidoppelte Satz kann nun nach beiden Contrapuncten verkehrt werden, nämlich:

No. 1.



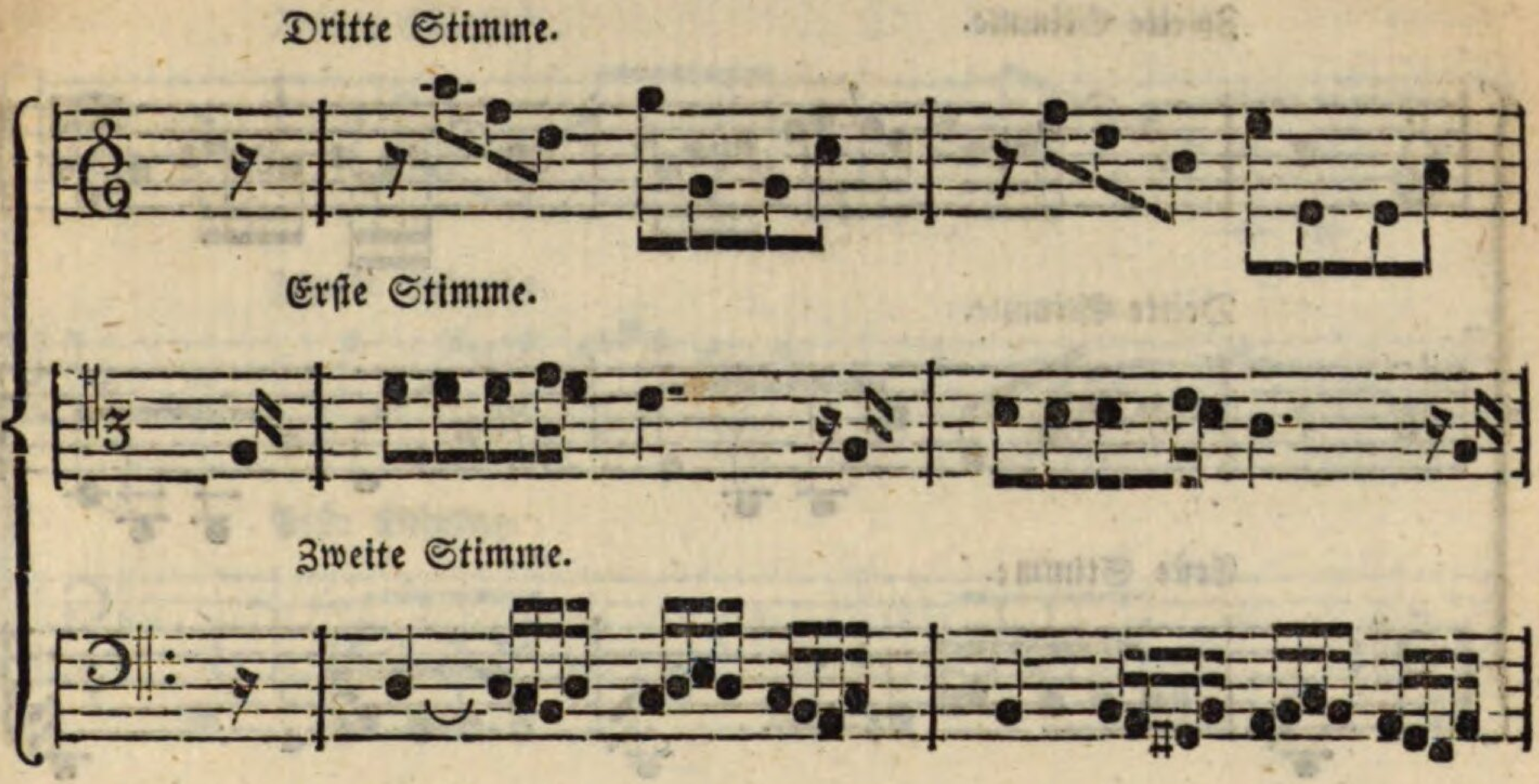
ferner:

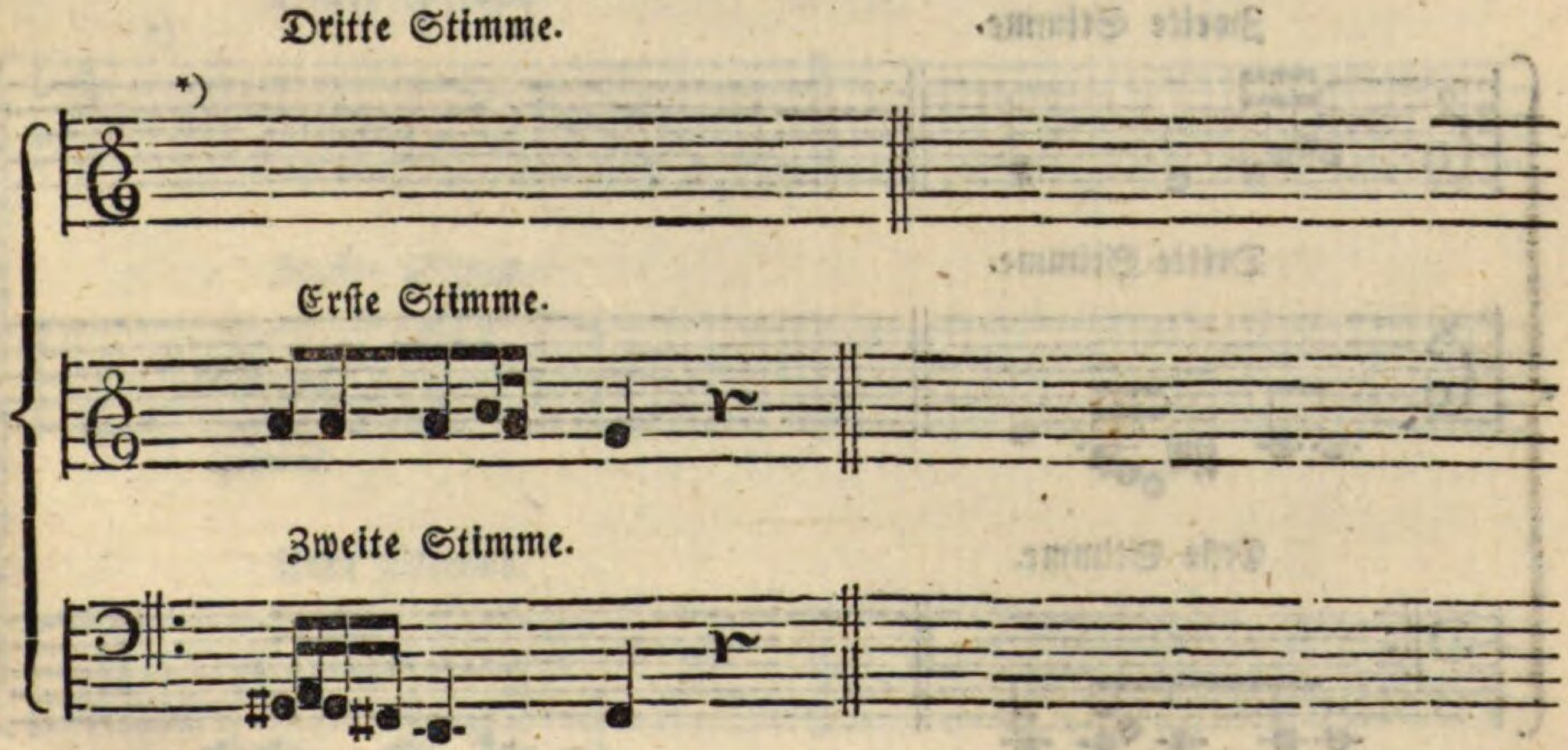
No. 2.



In den Sätzen No. 1. und 2. werden die Stimmen in der Octave verkehrt.

No. 3.

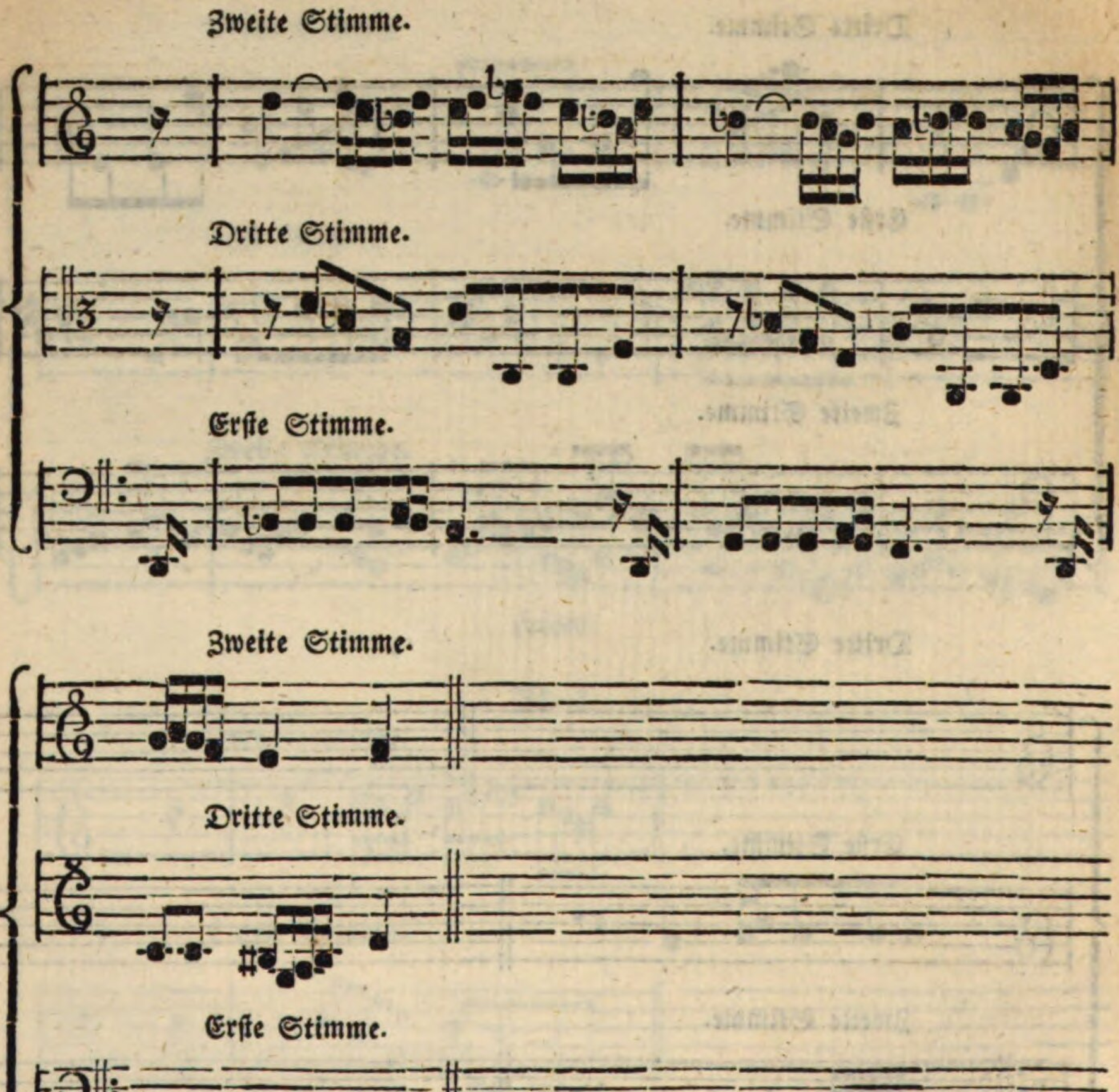




In diesem Satze wird die dritte Stimme in die höhere Decime oder Terz verkehrt.

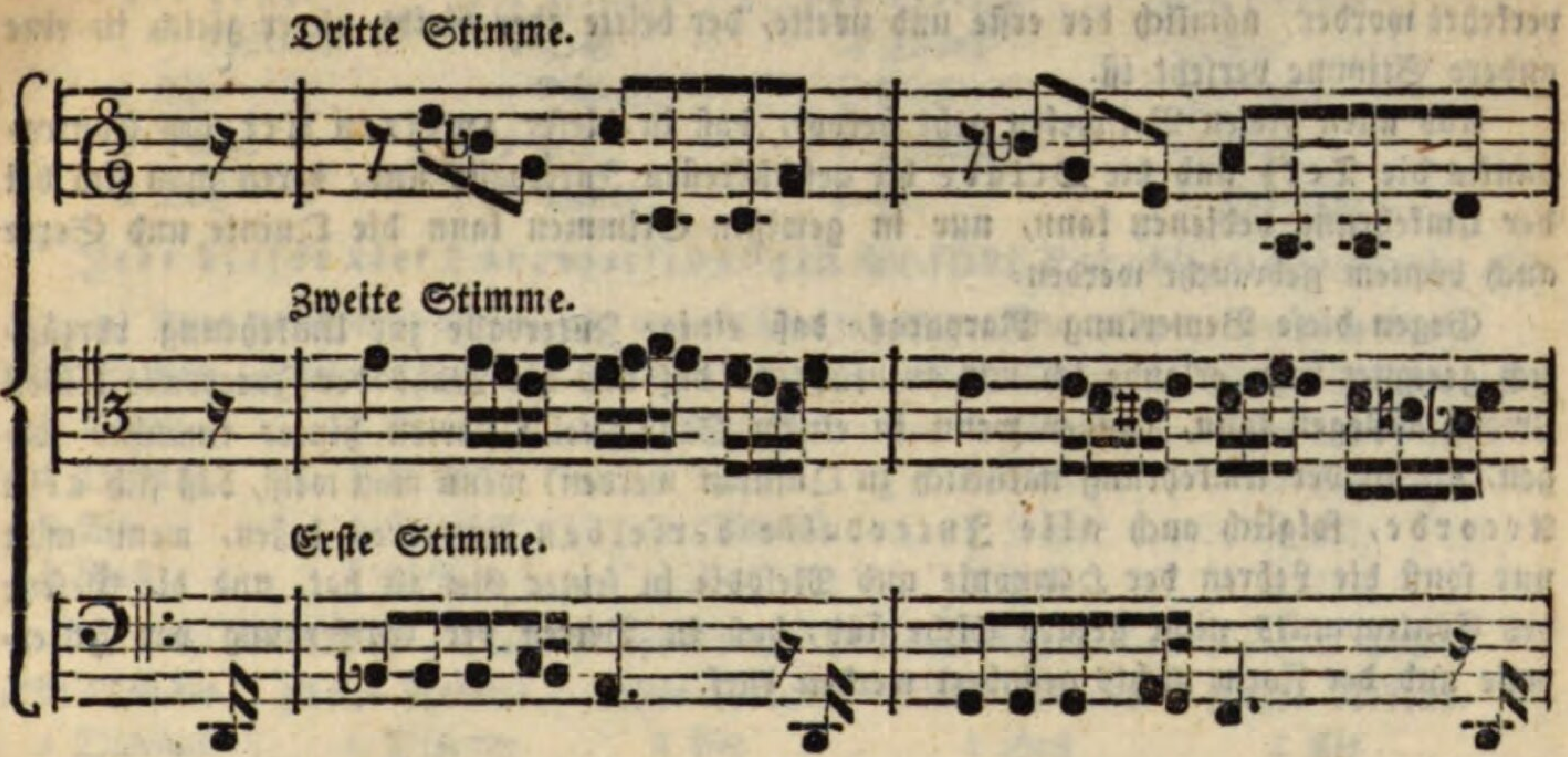
*) Der Zusatz ist willkührlich.

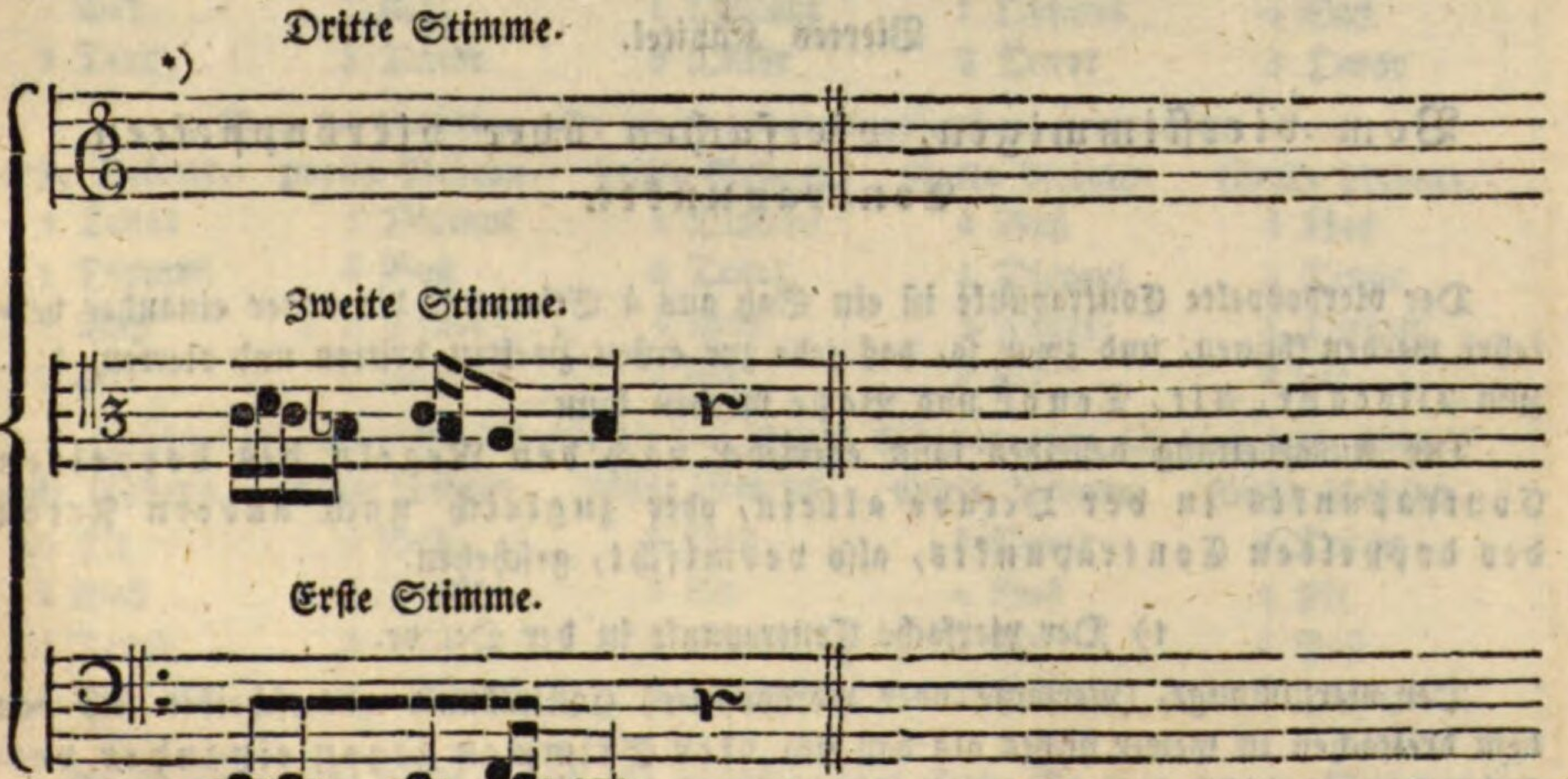
No. 4.



In diesem Beispiele No. 4. wird der erste Satz in die tiefere Duodecime oder Quinte verkehrt, die andern Sätze aber bleiben, ob sie schon in andere Stimmen versetzt werden.

No. 5.





*) Der Zusatz ist willkührlich.

In diesem Beispiele No. 5. sind zwei Sätze zugleich in die Duodecime oder Quinte verkehrt worden, nämlich der erste und zweite, der dritte aber bleibt, ob er gleich in eine andere Stimme versetzt ist.

Aus allen diesen Beispielen geht hervor, daß in dieser zweiten Art des Contrapunkts die Terz und die Octave die geschicktesten Intervalle sind, deren man sich bei der Umkehrung bedienen kann, nur in gewißen Stimmen kann die Quinte und Sexte auch bequem gebraucht werden.

Gegen diese Bemerkung Marpurgs, daß einige Intervalle zur Umkehrung vorzüglich geeignet sind, erlaube ich mir anzuführen: daß uns die Wahl der Intervalle keinen Zwang auflegen kann, (außer wenn in einem Satze zwei Quarten hinter einander folgen, die in der Umkehrung natürlich zu Quinten werden) wenn man weiß, daß sich alle Accorde, folglich auch alle Intervalle derselben umkehren laßen, wenn man nur sonst die Lehren der Harmonie und Melodie in seiner Gewalt hat, und die Gesetze des Contrapunkts nicht gerade solche sind, daß in Betreff der Entfernung der Intervalle und der Form nichts geändert werden darf.

Viertes Kapitel.

Vom vierstimmigen, vierfachen oder vierdoppelten Contrapunkte.

Der vierdoppelte Contrapunkt ist ein Satz aus 4 Stimmen, die unter einander verkehrt werden können, und zwar so, daß jede zur ersten, zweiten, dritten und vierten, d. i. zum Discant, Alt, Tenor und Baße werden kann.

Die Ausarbeitung desselben kann entweder nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave allein, oder zugleich nach andern Arten des doppelten Contrapunkts, also vermischt, geschehen.

1) Der vierfache Contrapunkt in der Octave.

Der vierstimmige, (vierfache oder vierdoppelte) Contrapunkt unterscheidet sich von dem dreifachen in weiter nichts als daß sich vier Stimmen gegen einander verkehren, und daß er einer 24fachen Verkehrung fähig ist. Es giebt in demselben nur 4 Hauptversetzungen und 20 Nebenversetzungen. Die vier Hauptversetzungen geschehen durch die 4 Stimmen, nämlich: den Discant, Alt, Tenor und Baß, und können auf nachstehende Weise zusammengesetzt werden.

die erste.	die zweite.	die dritte.	die vierte.
1 *) Discant	4 Baß	3 Tenor	2 Alt
2 Alt	1 Discant	4 Baß	3 Tenor
3 Tenor	2 Alt	1 Discant	4 Baß
4 Baß	3 Tenor	2 Alt	1 Discant

Jede dieser vier Hauptversetzungen hat fünf Nebenversetzungen, als:

a) Wenn bei bleibendem Baße die drei übrigen, wie folgt, unter einander versetzt werden.

erste Nebenv.	zweite Nebenv.	dritte Nebenv.	vierte Nebenv.	fünfte Nebenv.
3 Tenor	2 Alt	3 Tenor	2 Alt	1 Discant
1 Discant	3 Tenor	2 Alt	1 Discant	3 Tenor
2 Alt	1 Discant	1 Discant	3 Tenor	2 Alt
4 Baß	4 Baß	4 Baß	4 Baß	4 Baß

b) Wenn bei bleibendem Tenore die drei übrigen Stimmen untereinander verwechselt werden.

erste Nebenv.	zweite Nebenv.	dritte Nebenv.	vierte Nebenv.	fünfte Nebenv.
1 Discant	1 Discant	2 Alt	4 Baß	2 Alt
2 Alt	4 Baß	4 Baß	2 Alt	1 Discant
4 Baß	2 Alt	1 Discant	1 Discant	4 Baß
3 Tenor	3 Tenor	3 Tenor	3 Tenor	3 Tenor

c) Wenn bei bleibendem Alte die drei übrigen untereinander verwechselt werden.

erste Nebenv.	zweite Nebenv.	dritte Nebenv.	vierte Nebenv.	fünfte Nebenv.
3 Tenor	1 Discant	1 Discant	4 Baß	4 Baß
1 Discant	4 Baß	3 Tenor	1 Discant	3 Tenor
4 Baß	3 Tenor	4 Baß	3 Tenor	1 Discant
2 Alt	2 Alt	2 Alt	2 Alt	2 Alt

d) Wenn bei bleibendem Discante die drei übrigen Stimmen unter sich verwechselt werden.

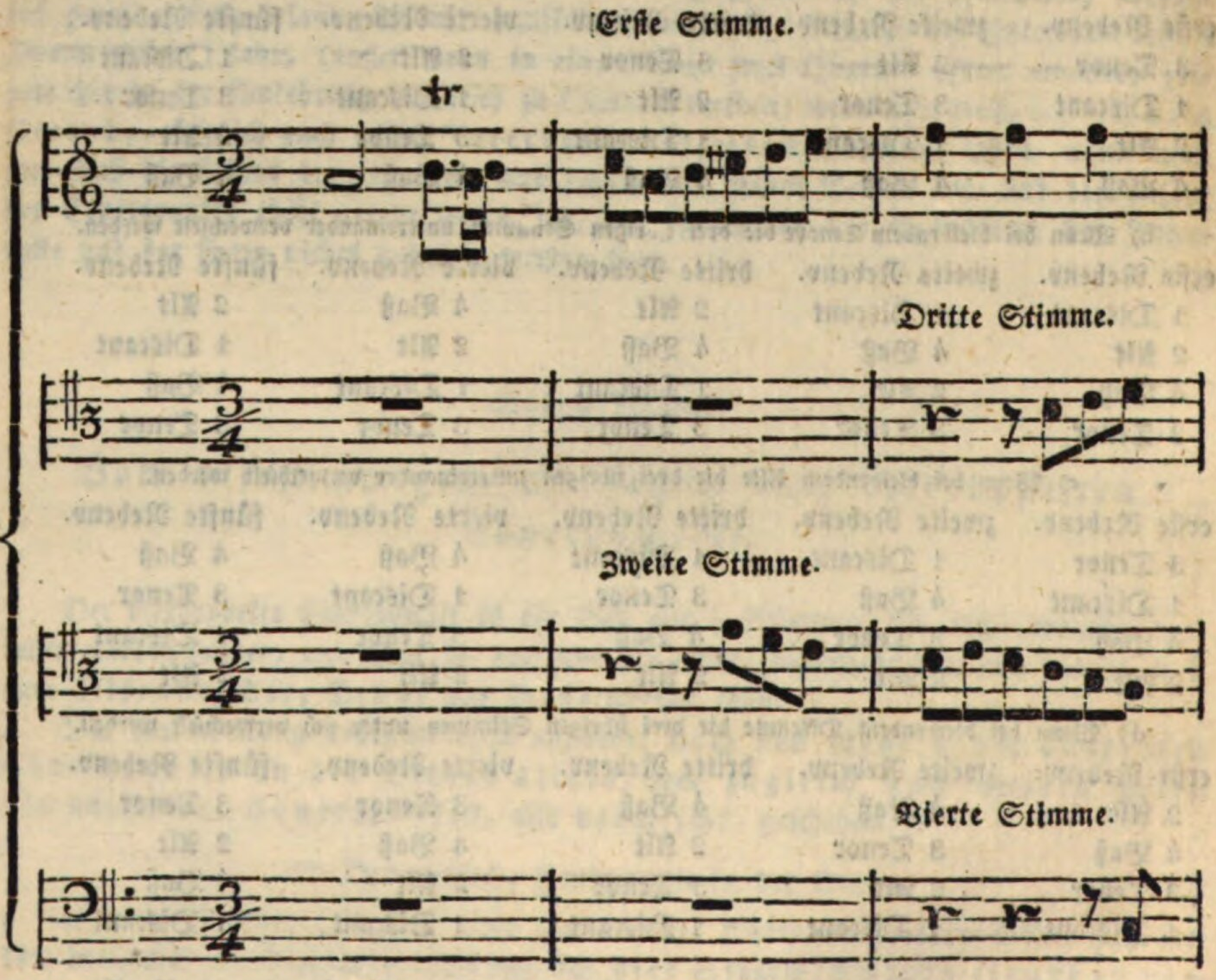
erste Nebenv.	zweite Nebenv.	dritte Nebenv.	vierte Nebenv.	fünfte Nebenv.
2 Alt	4 Baß	4 Baß	3 Tenor	3 Tenor
4 Baß	3 Tenor	2 Alt	4 Baß	2 Alt
3 Tenor	2 Alt	3 Tenor	2 Alt	4 Baß
1 Discant	1 Discant	1 Discant	1 Discant	1 Discant

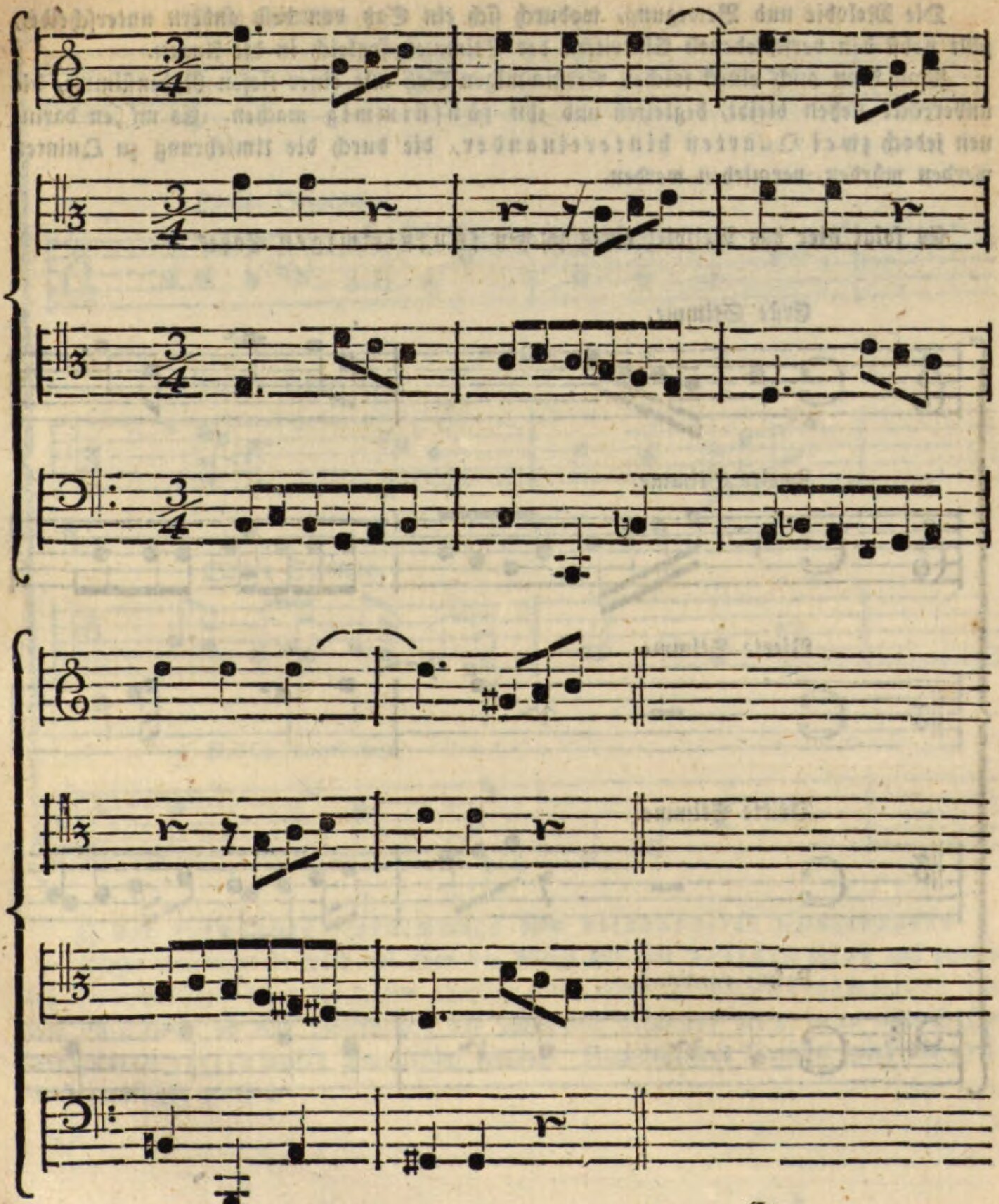
Es ist zwar nicht nöthig, daß ein vierstimmiger Satz alle vier Haupt-Versetzungen zulaße, und es ist hinreichend, wenn er nur zwei Verkehrungen hat. Es ist indeßen zur

*) Die Zahlen zeigen die Stimmen aber nicht die Themata an.

Uebung gut, wenn man die Intervalle so stellt, daß alle vier Verkehrungen herauskommen, weil man zugleich den Vortheil hat, alle zwanzig Nebenversetzungen hervorbringen zu können. Mehrere Versetzungen sind von einem Satze in der Octave nicht zu verlangen.

Beispiel.



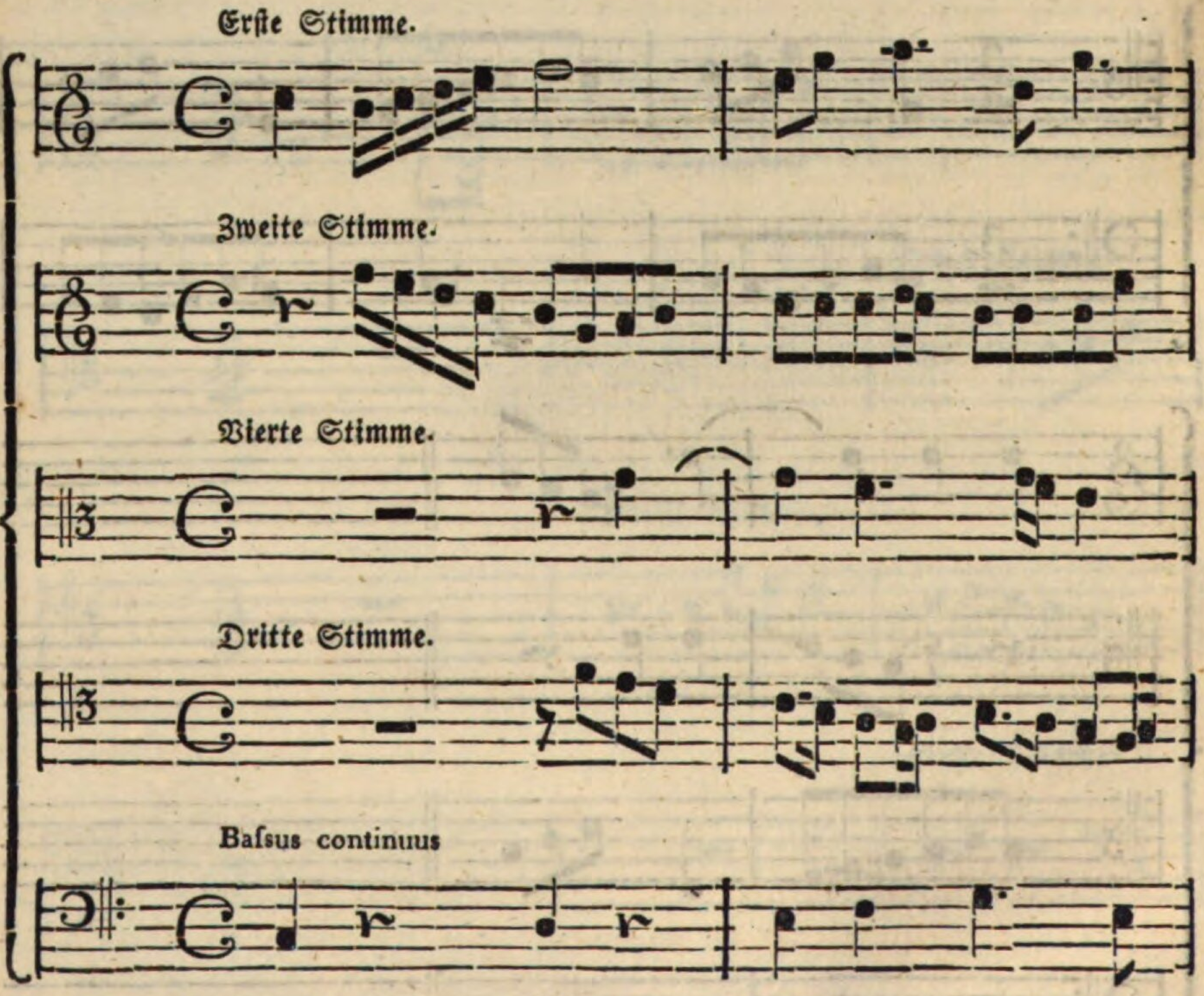


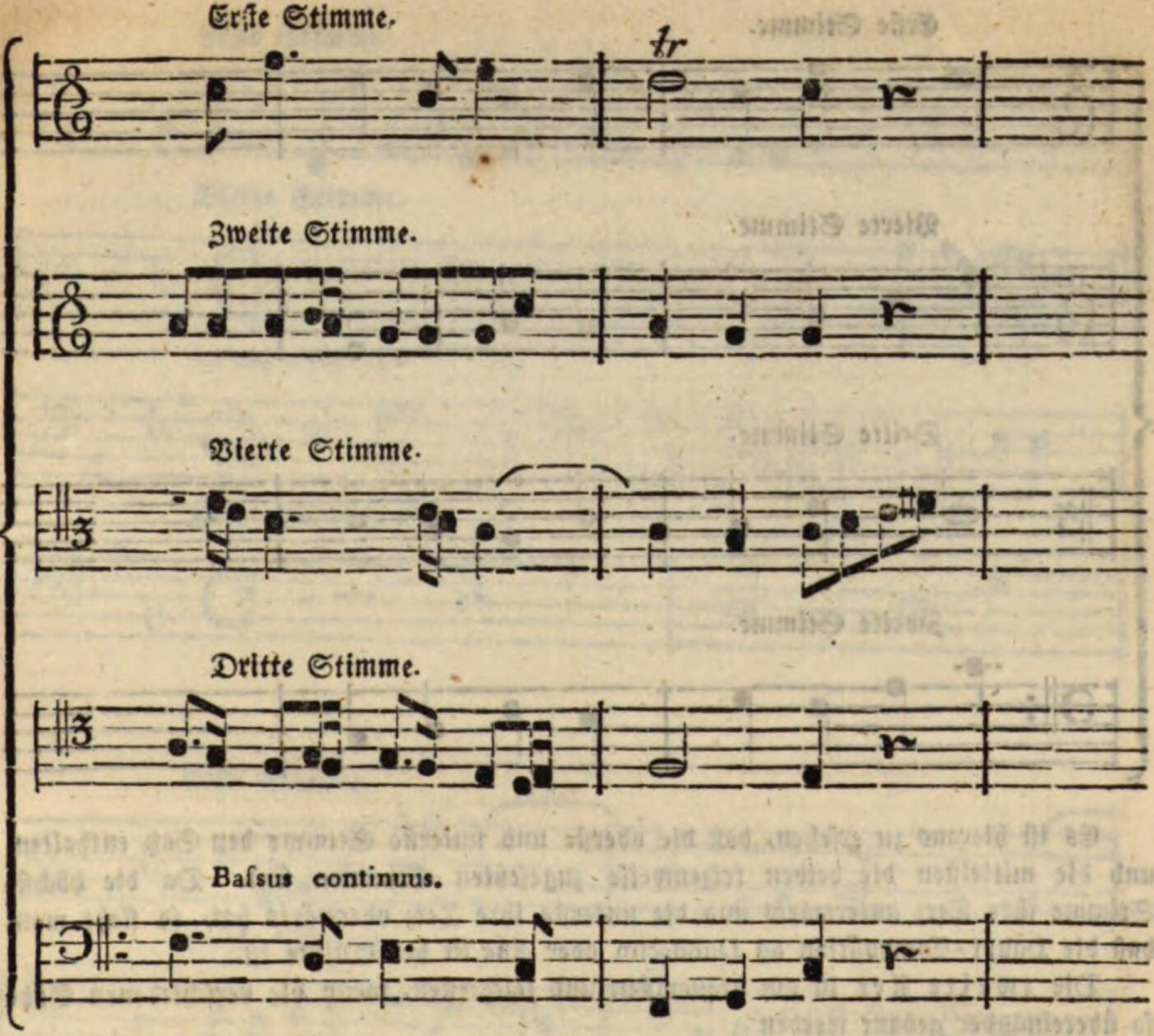
3/4
3/4
3/4
3/4

Die Melodie und Bewegung, wodurch sich ein Satz von dem andern unterscheidet, fällt nebst den verschiedenen Eintritten der Stimmen sogleich in die Augen.

Man kann auch einen solchen vierstimmigen Satz mit einer tiefen Nebenstimme, die unverrückt stehen bleibt, begleiten und ihn *fünfstimmig* machen. Es müßen darinnen jedoch *zwei Quarten hintereinander*, die durch die Umkehrung zu Quinten werden würden, vermieden werden.

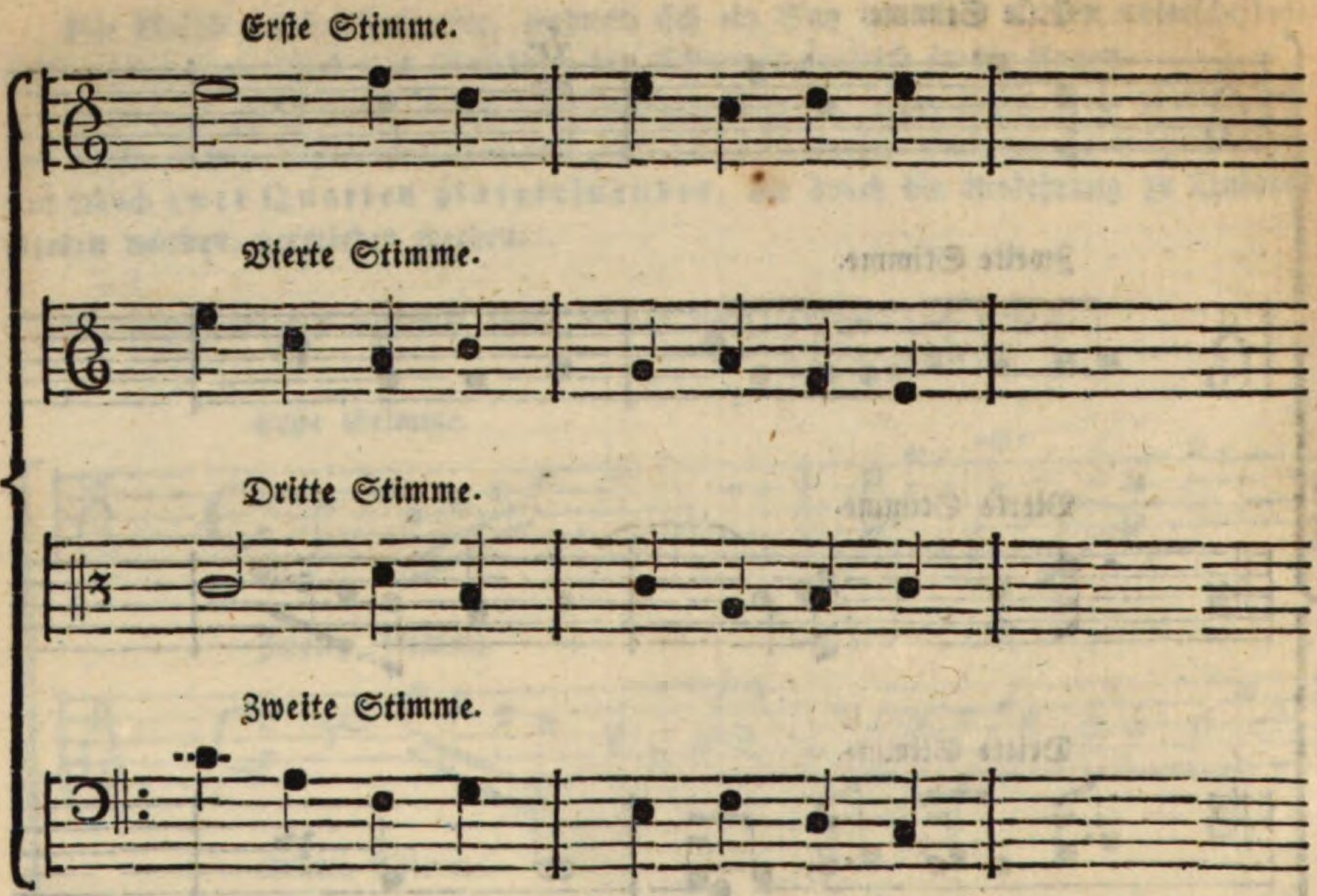
Es folgt hier das Beispiel eines solchen *fünfstimmigen* Satzes.





2) der vermischte vierstimmige oder vierdoppelte Contrapunkt.

Dieser Contrapunkt wird auf eben die Weise wie der dreistimmige auf zweierlei Art verfertigt. Man komponirt nämlich einen consonirenden zweistimmigen Satz und untersucht, ob eine Verkehrung der Stimmen geschehen kann, wenn annoch zwei Stimmen terzenweise hinzugefügt werden. Nachstehendes Beispiel wird die erste Art deutlicher machen.



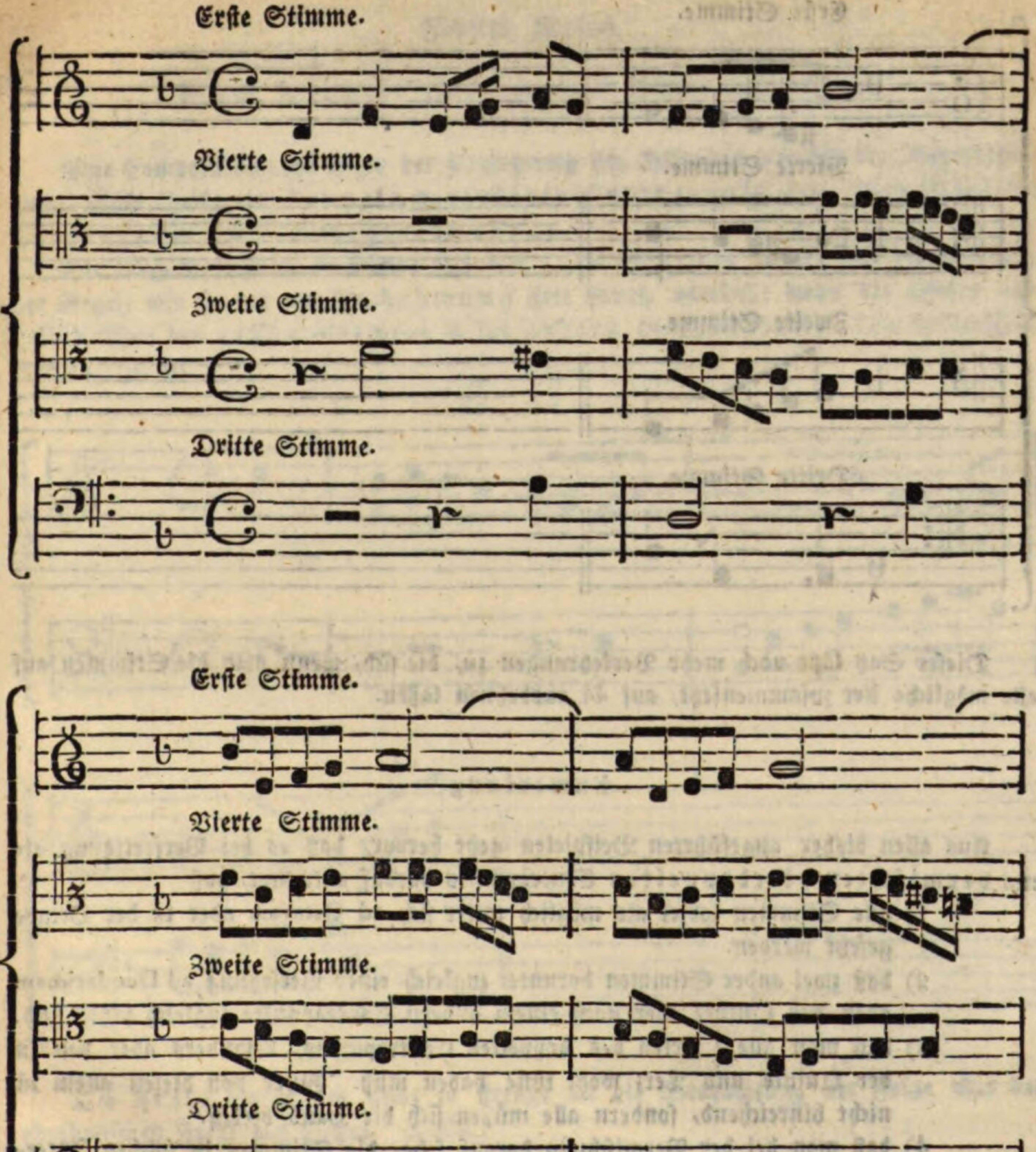
Es ist hieraus zu ersehen, daß die oberste und unterste Stimme den Satz enthalten, und die mittelsten die beiden terzenweise zugesetzten Stimmen sind. Da die höchste Stimme ihre Terz unterwärts und die unterste ihre Terz oberwärts hat, so sieht man, daß die Haupt-Composition ad Duodecim oder eine in der Quinte ist.

Die zweite Art ist am bequemsten und leichtesten, wenn die verschiedenen Sätze so übereinander gebaut werden

a) daß der Baß gegen alle Stimmen, und umgekehrt alle Stimmen gegen den Baß nach den doppelten Contrapunkt in der Octave, gegen einander versetzt werden können.

b) daß der Diskant gegen den Alt, und umgekehrt der Alt gegen den Diskant der Versetzung in der Quinte oder ad Duodecimam fähig sei.

Beobachtet man beide Regeln genau, so kann man den besten vierdoppelten Contrapunkt verfertigen. Nachstehendes Beispiel zeigt, daß ohnerachtet der häufigen Verkehrungen der Satz doch biegsam und fließend ist.

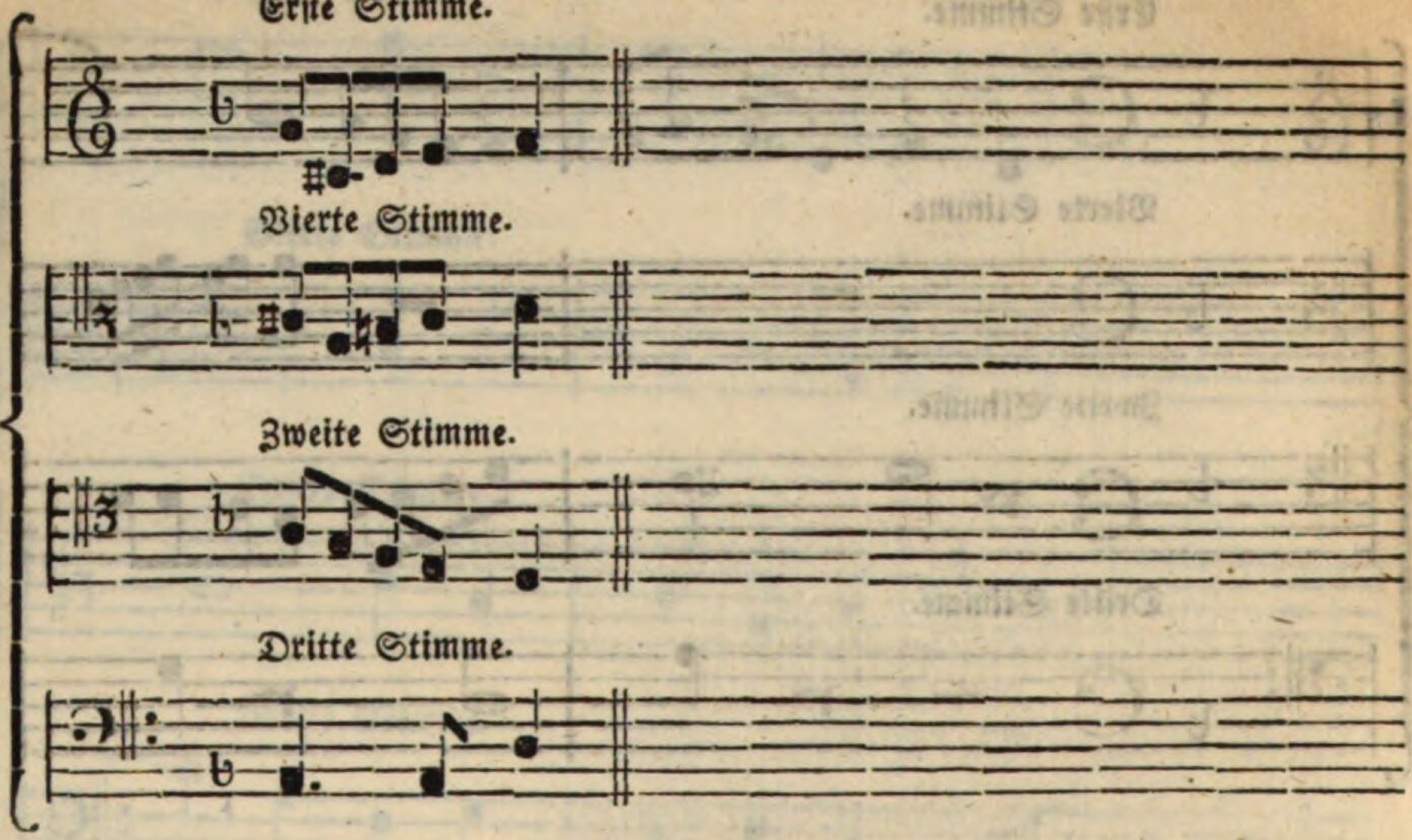

Erste Stimme.
Vierte Stimme.
Zweite Stimme.
Dritte Stimme.
Erste Stimme.
Vierte Stimme.
Zweite Stimme.
Dritte Stimme.

Erste Stimme.

Vierte Stimme.

Zweite Stimme.

Dritte Stimme.



Dieser Satz läßt noch mehr Verkehrungen zu, die sich, wenn man die Stimmen auf alle mögliche Art zusammensetzt, auf 44 ausdehnen laßen.

Anmerkung.

Aus allen bisher angeführten Beispielen geht hervor, daß es bei Verfertigung eines vermischten vierdoppelten Contrapunkts darauf ankommt, daß

1) alle Stimmen soviel als möglich unter sich ad Octavam oder in der Octave gesetzt werden.

2) daß zwei andre Stimmen darunter zugleich einer Versetzung ad Duodecimam oder der Quinte oder nach einem andern Contrapunkte zugleich fähig sind.

3) daß man alle 7 Arten des doppelten Contrapunkts, besonders aber den in der Quinte und Terz wohl inne haben muß. Einer von diesen allein ist nicht hinreichend, sondern alle müßen sich die Hand bieten.

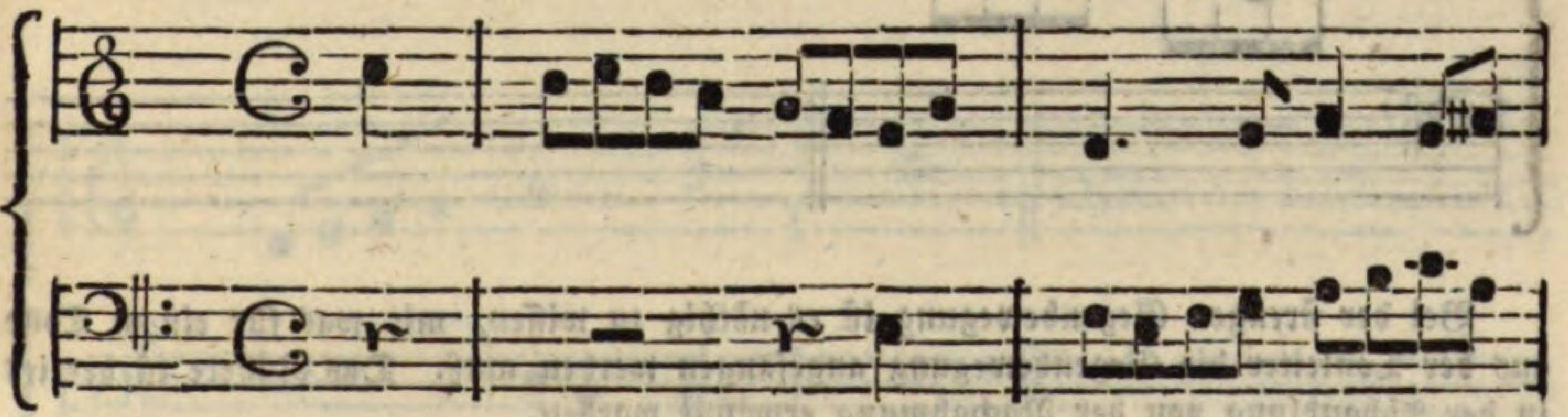
4) daß man bei der Vermischung darauf sehe, die Stimmen in solchen Intervallen fortgehen zu laßen, die in allen drei Contrapunkten auf eine gewiße Weise zugleich statt finden können.

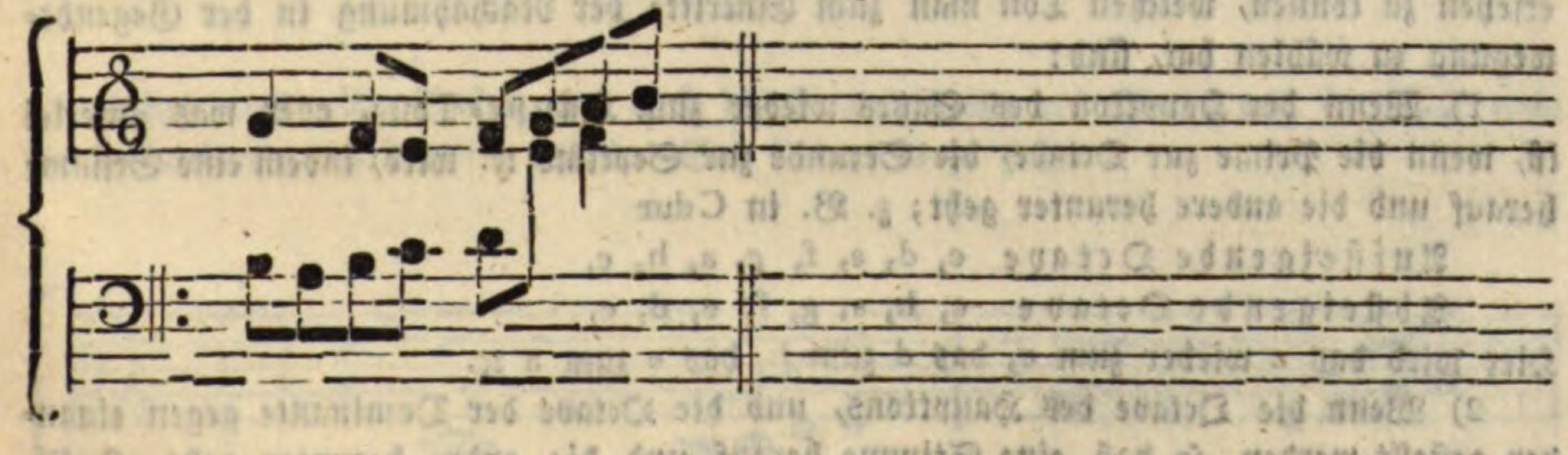
Fünftes Kapitel.

Vom doppelt verkehrten Contrapunkte.

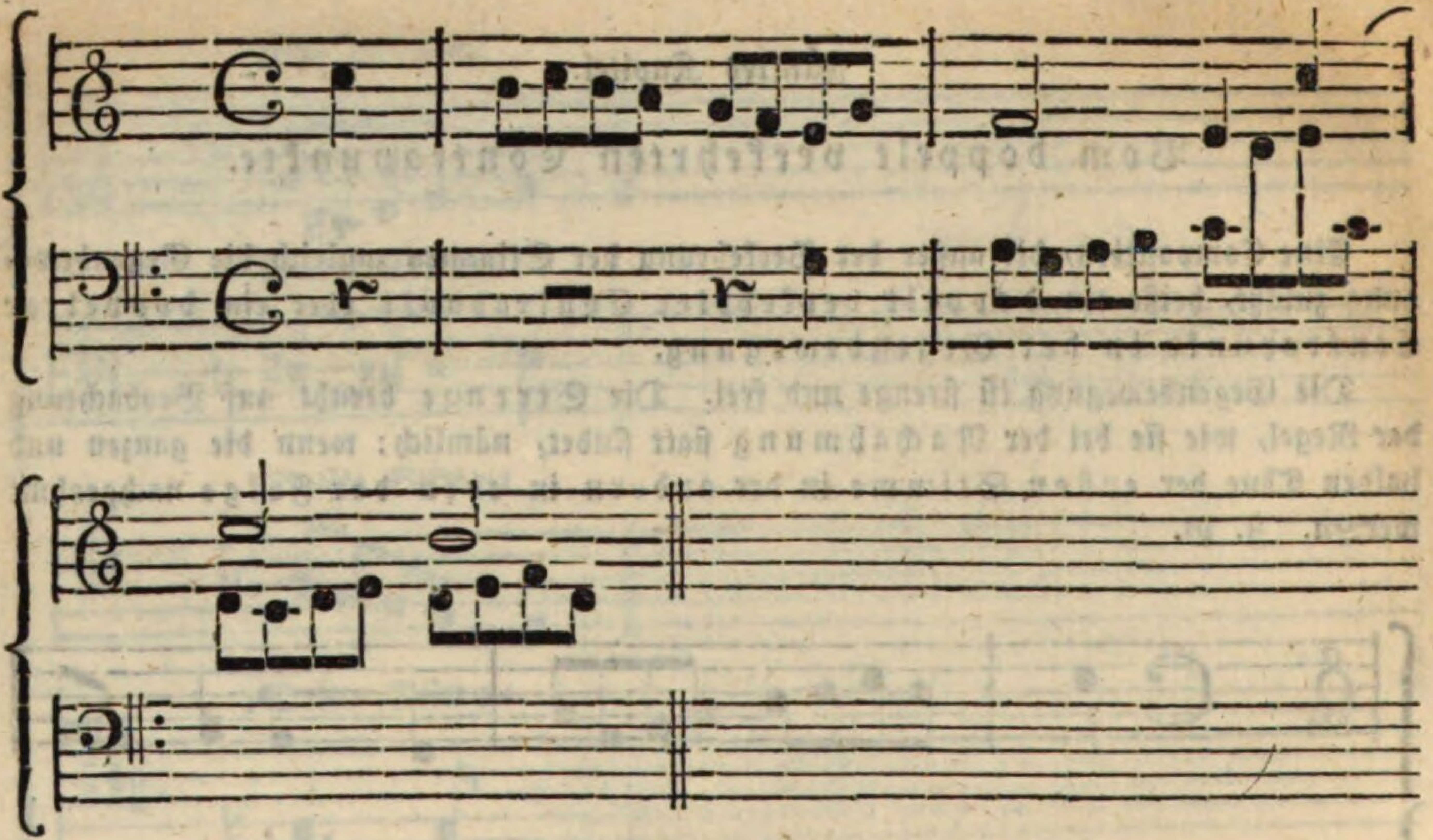
Eine Composition, die außer der Verkehrung der Stimmen zugleich die Gegenbewegung zuläßt, heißt ein doppelt verkehrter Contrapunkt oder ein doppelter Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Die Gegenbewegung ist strenge und frei. Die Strenge beruht auf Beobachtung der Regel, wie sie bei der Nachahmung statt findet, nämlich: wenn die ganzen und halben Töne der ersten Stimme in der andern in eben der Folge nachgeahmt werden. Z. B.





Die Freie bindet sich nicht so strenge an die Beobachtung der Folge oder der rhythmischen Form des Satzes. Z. B.



Bei der strengen Gegenbewegung ist es nöthig zu wissen, mit was für einem Tone aus der Tonleiter die Gegenbewegung angefangen werden muß. Das Nähere ist bereits in der Abhandlung von der Nachahmung erwähnt worden.

Die beiden gewöhnlichsten Arten, wie die Töne einander entgegengesetzt werden, um ersehen zu können, welchen Ton man zum Eintritte der Nachahmung in der Gegenbewegung zu wählen hat, sind:

1) Wenn der Hauptton des Satzes wieder zum Haupt-Tone, oder was einerlei ist, wenn die Prime zur Octave, die Secunde zur Septime ꝛc. wird, indem eine Stimme herauf und die andere herunter geht; z. B. in C dur

Aufsteigende Octave c, d, e, f, g, a, h, c.

Absteigende Octave c, h, a, g, f, e, d, c.

Hier wird das c wieder zum c, das d zum h, das e zum a ꝛc.

2) Wenn die Octave des Hauptttons, und die Octave der Dominante gegen einander gestellt werden, so daß eine Stimme herauf und die andre herunter geht. Z. B. in C dur

Aufsteigende Octave c, d, e, f, g, a, h, c.

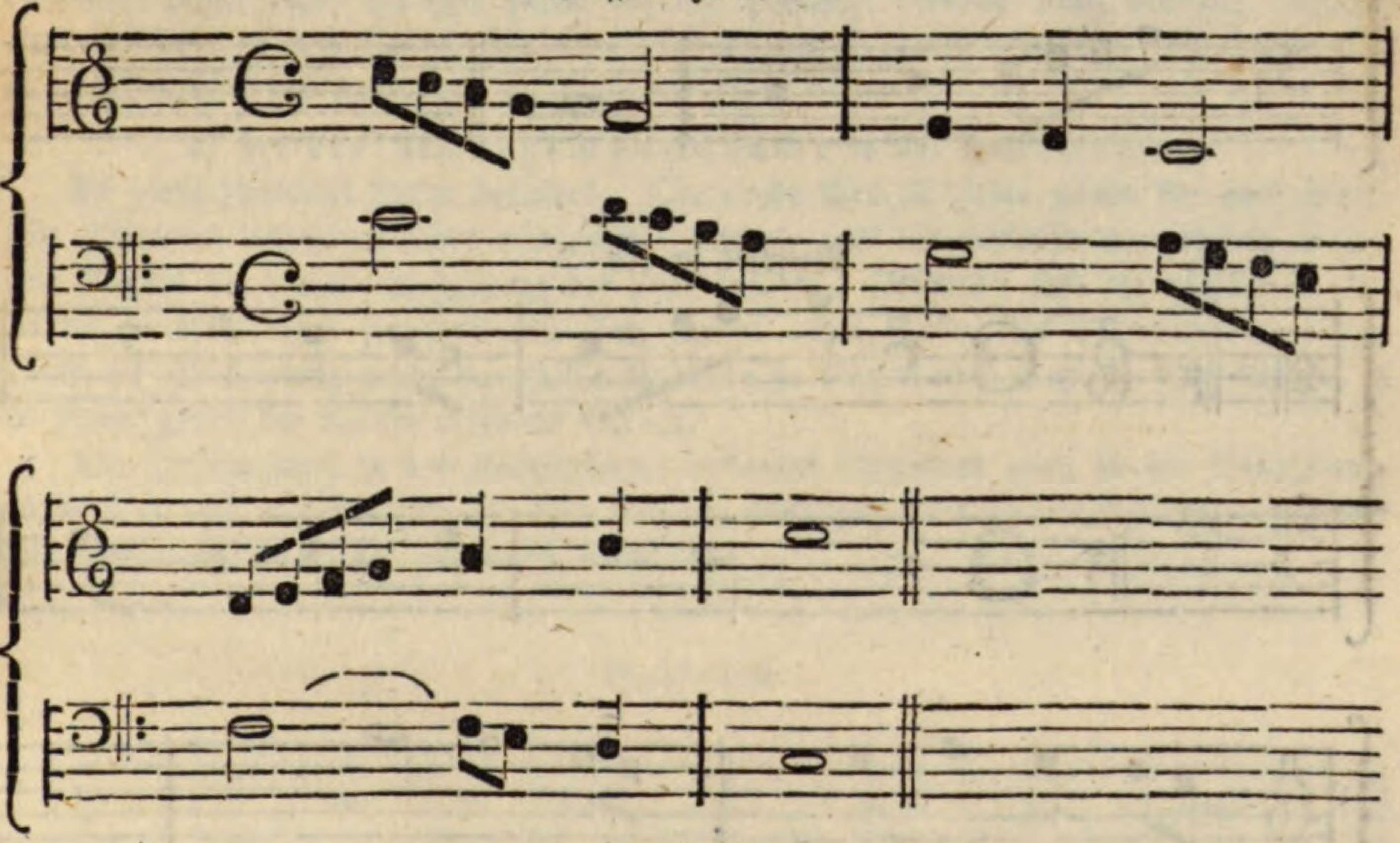
Absteigende Octave der Dominante g, f, e, d, c, h, a, g.

Hier wird das c zum g, das d zum f ꝛc.

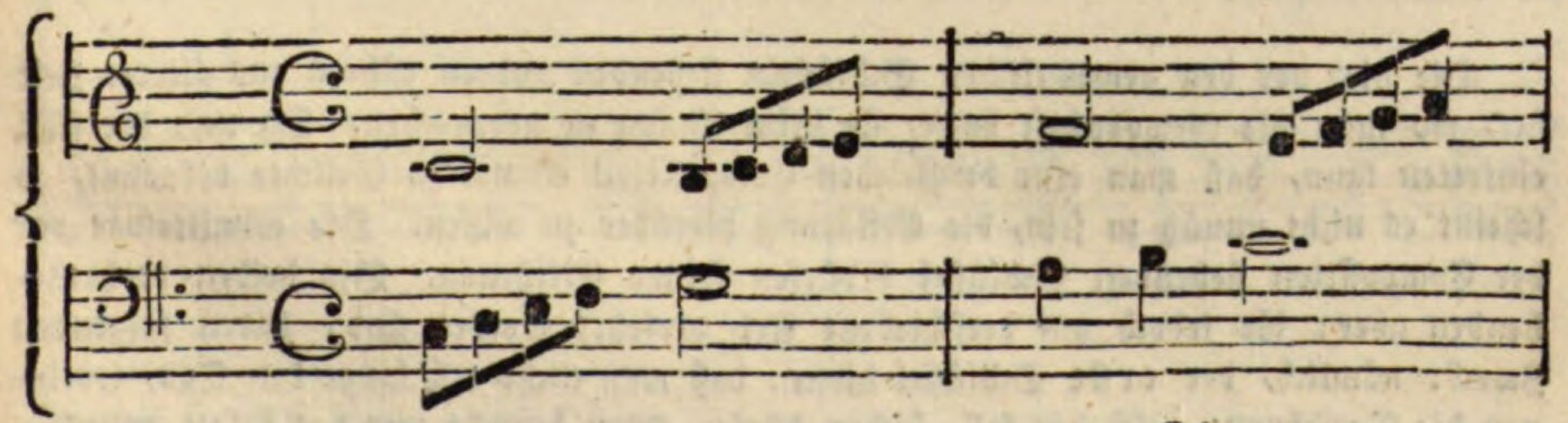
Der

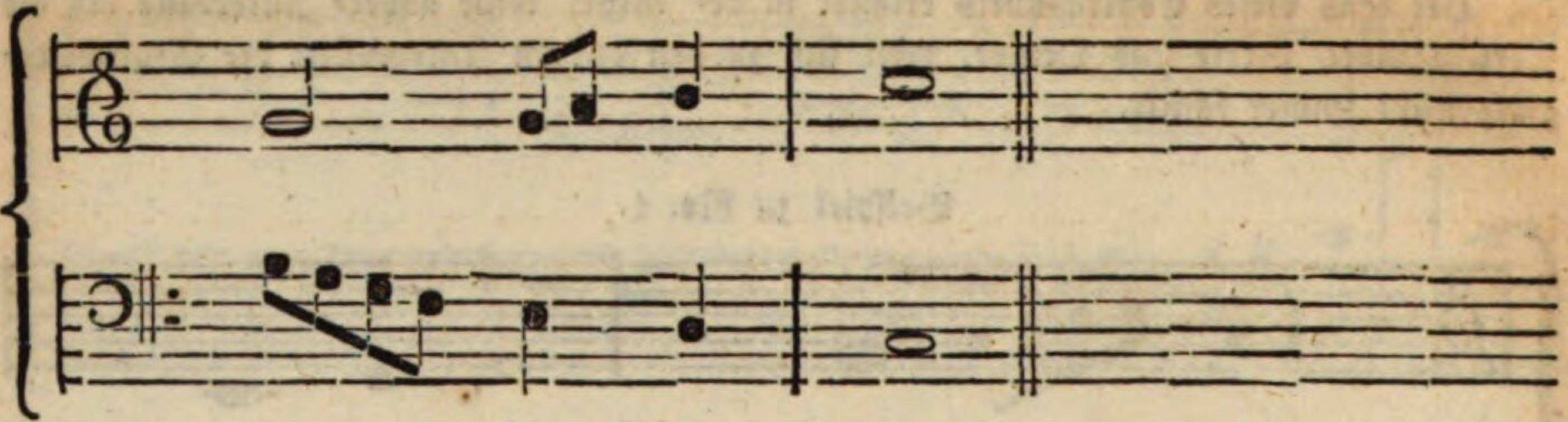
Der Satz dieses Contrapunkts erlaubt in der Regel keine andere Intervalle als die Terz, Quinte, Sexte und Octave, weil sich zu den andern Intervallen die Gegenbewegung nicht immer schickt.

Beispiel zu No. 1.

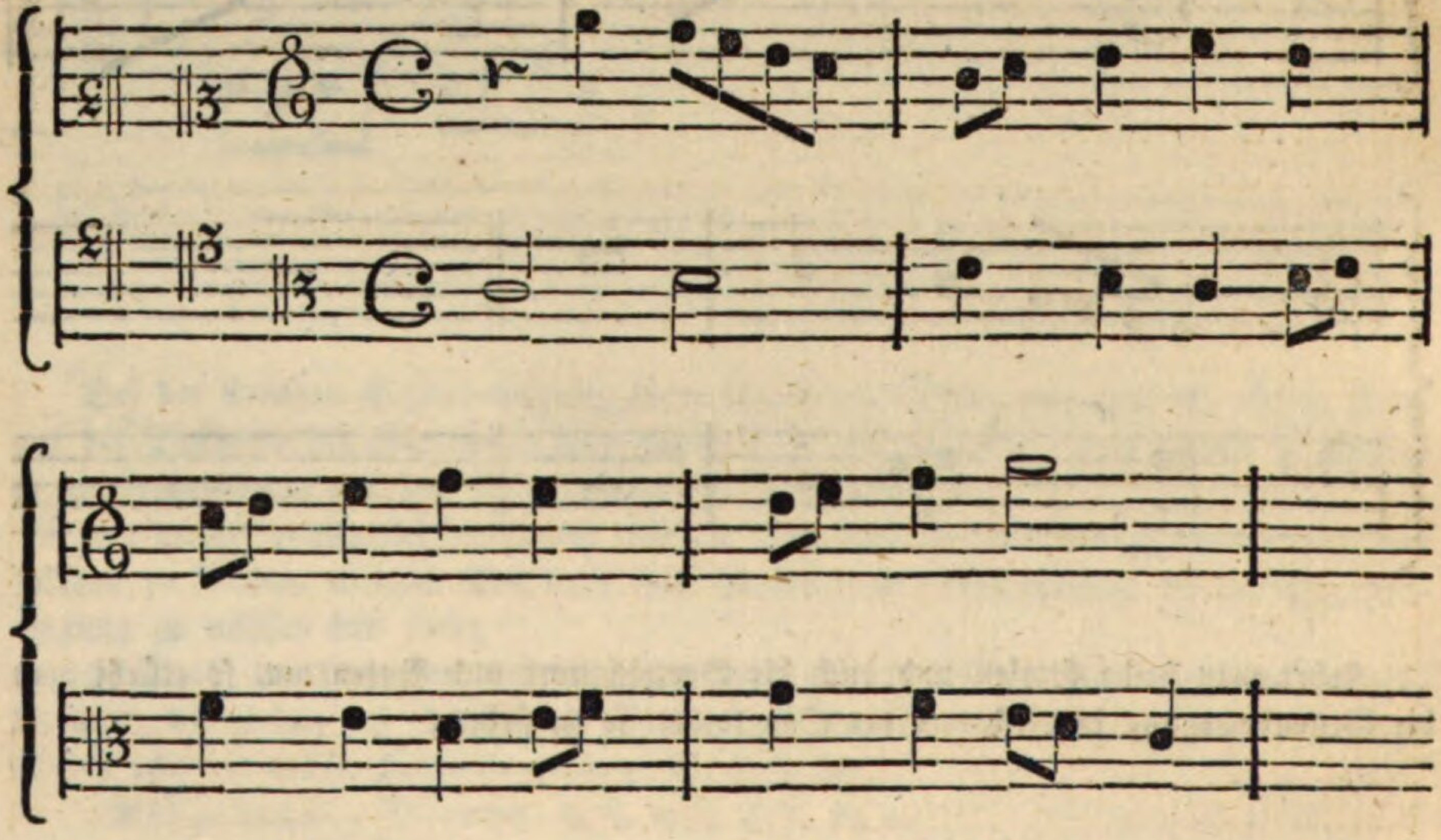


Kehrt man beide Scalen und auch die Vorzeichnung und Noten um, so ersieht man die Gegenbewegung deutlich und der Satz kommt so zu stehen:





Beispiel zu No. 2.



Die hier vor den gewöhnlichen Schlüßeln stehenden andern rühren aus älterer Zeit her, wo man die Gewohnheit hatte, sie beim Canon zu gebrauchen. Da nun der Fall eintreten kann, daß man eine dergleichen Composition einmal zu Gesichte bekommt, so scheint es nicht unnütz zu sein, die Erklärung hierüber zu wissen. Die unmittelbar vor der Composition stehenden Schlüßel bedürfen keiner Erklärung. Die beiden vorhergehenden aber; die jedoch auf verschiedene Art verkehrt worden sind, haben folgenden Zweck: nämlich, der erste Schlüßel diesen, daß man nicht erst lange den Ton, worinnen die Verkehrung geschehen soll, suchen dürfe. Man braucht nur das Blatt umzukeh-

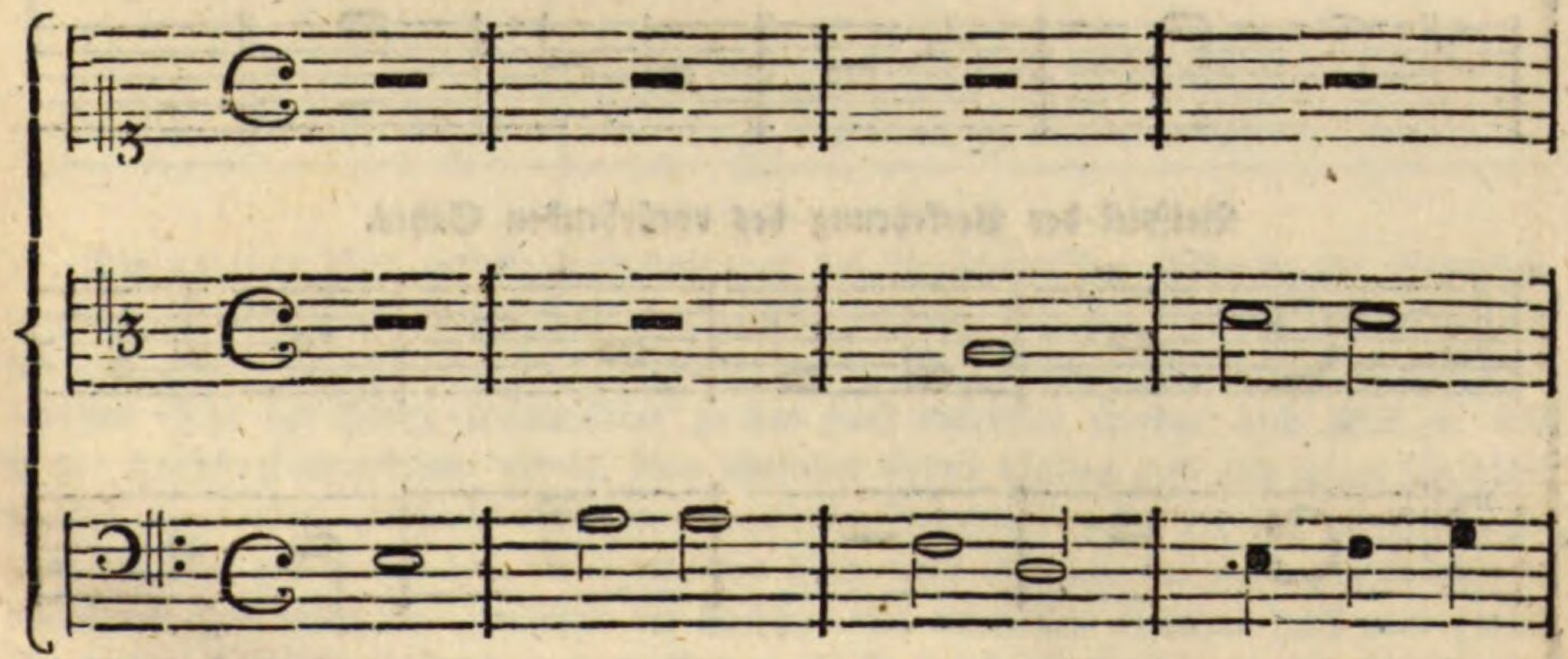
ren, d. i. das Oberste zum Untersten zu machen und dann von der rechten Hand nach der linken zu den Satz anzusehen, so ist die Verkehrung da. Der andre verkehrte Schlüßel, d. i. derjenige, der in der Mitte steht, dient dazu, daß, wenn man den Satz nicht auf vorige Art von der rechten Hand nach der linken zu bequem lesen kann, man denselben gegen einen Spiegel halte, wo der Schlüßel alsdenn nicht verkehrt, sondern in seiner ordentlichen Gestalt erscheint, und wo man alsdann von der linken Hand nach der rechten zu lesen kann.

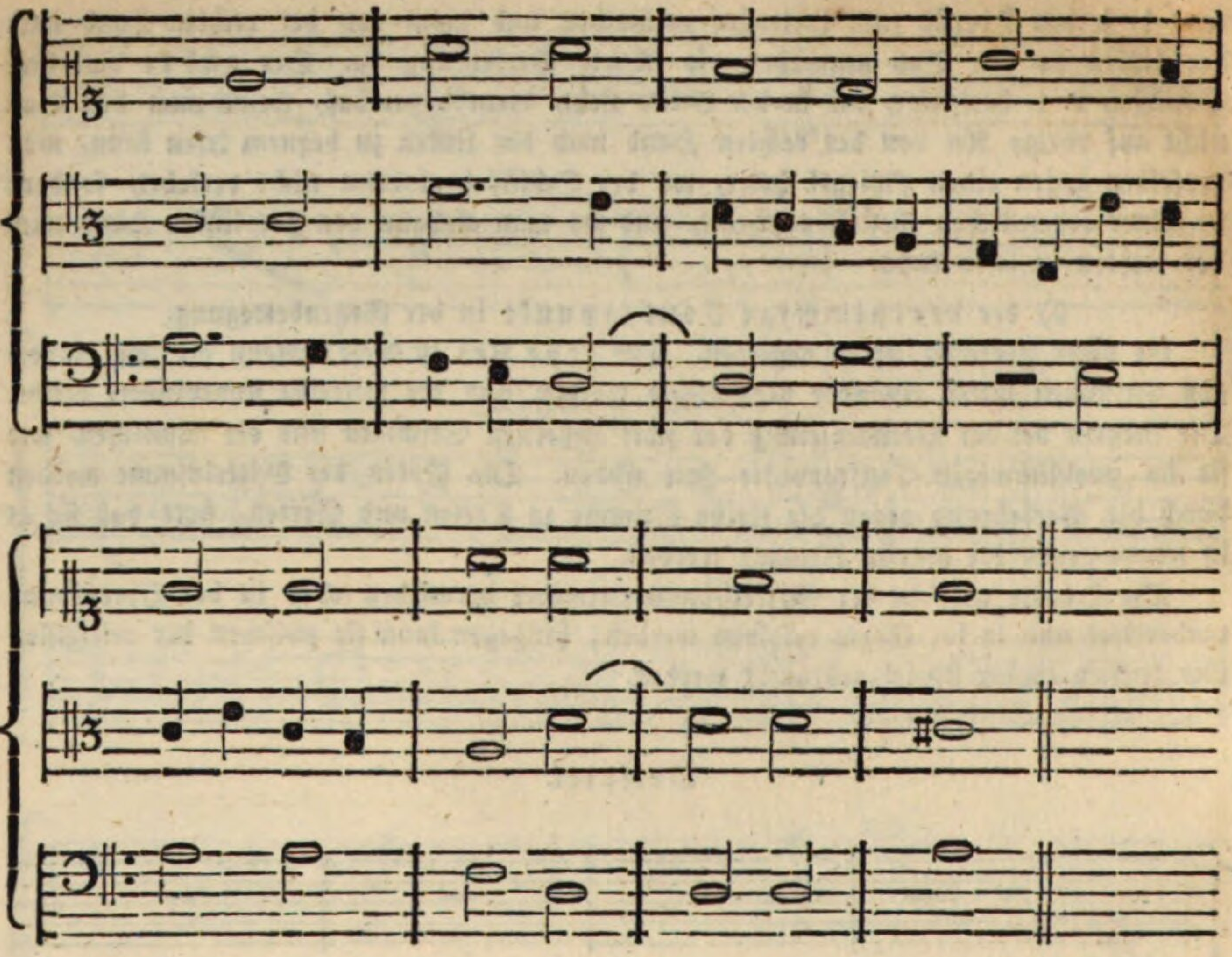
2) der dreistimmige Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Es giebt zweierlei Arten deßelben. Die erste Art ist diese: Wenn die zwei äußersten Stimmen unter einander verwechselt werden und die mittelste unverändert bleibt. Die Regeln bei der Verwechselung der zwei äußersten Stimmen sind die nämlichen, wie sie im zweistimmigen Contrapunkte statt finden. Die Noten der Mittelstimme werden durch die Verkehrung gegen die tiefste Stimme zu Terzen und Sexten, statt daß sie es in jenem gegen die oberste Stimme werden.

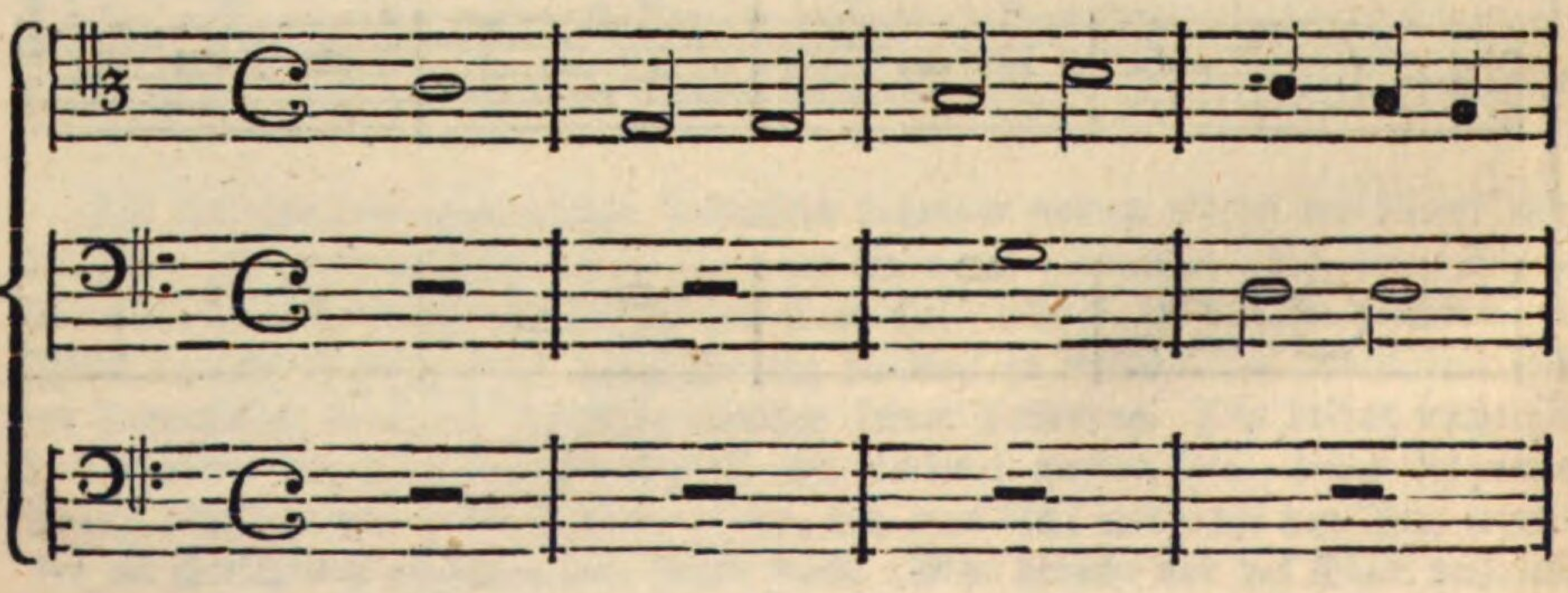
Die Quarte muß in der Mittelstimme entweder vermieden oder in der Oberstimme vorbereitet und in die Sexte resolvirt werden; hingegen kann sie zwischen der mittelsten und tiefsten in der Regel gebraucht werden.

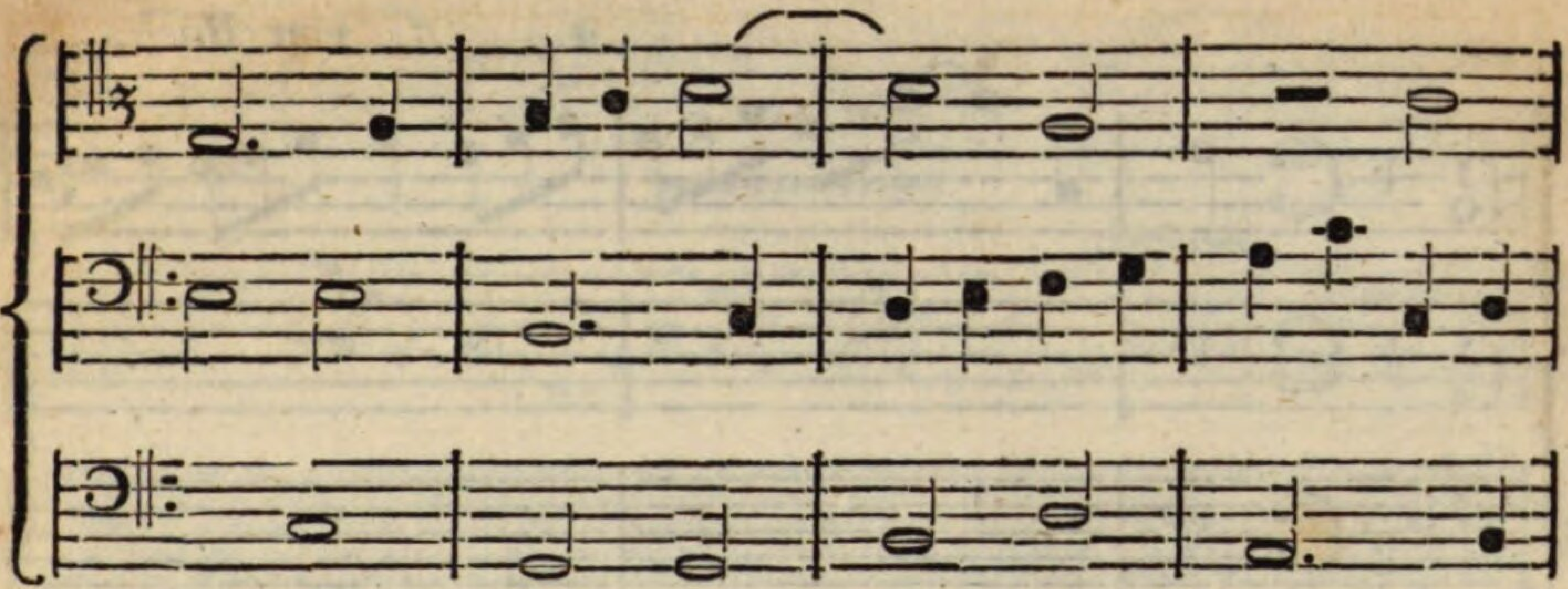
Beispiel.

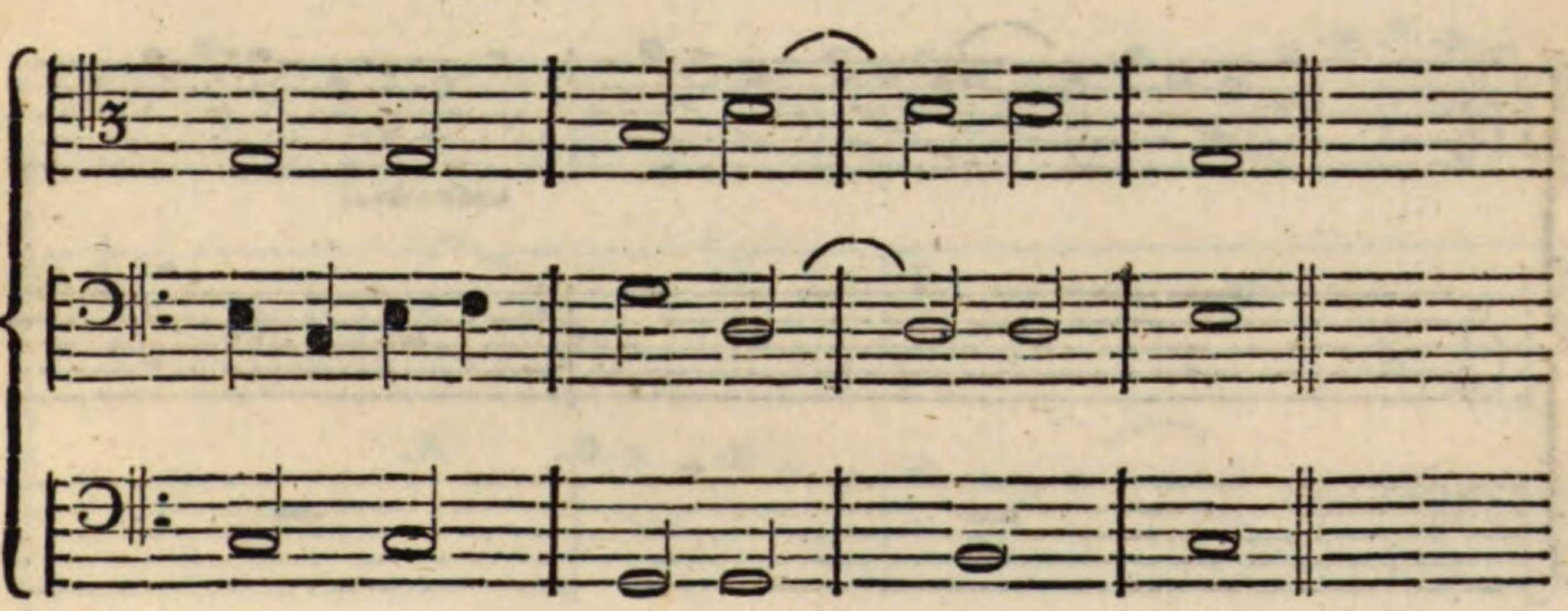




Beispiel der Verkehrung des vorstehenden Satzes.



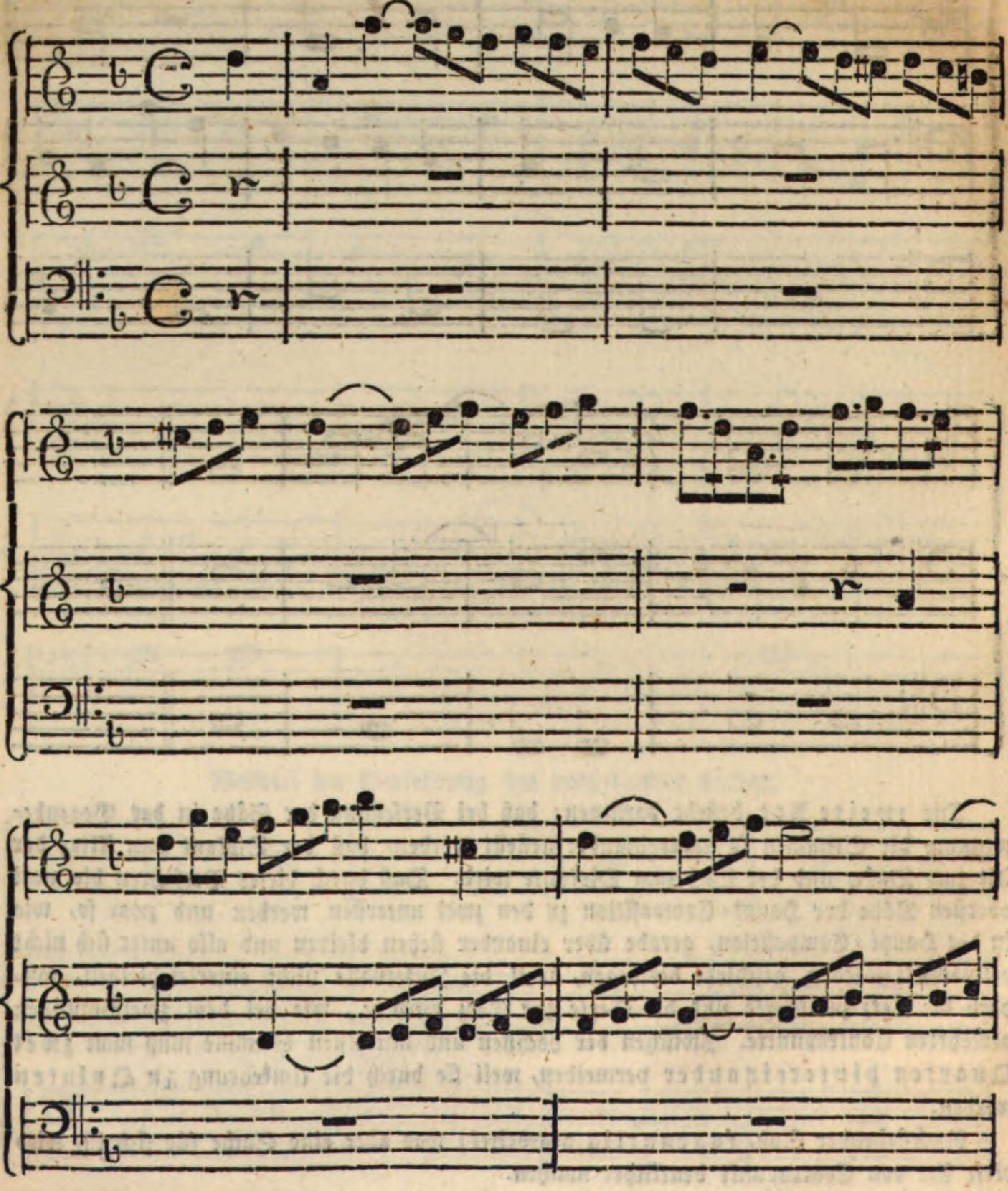


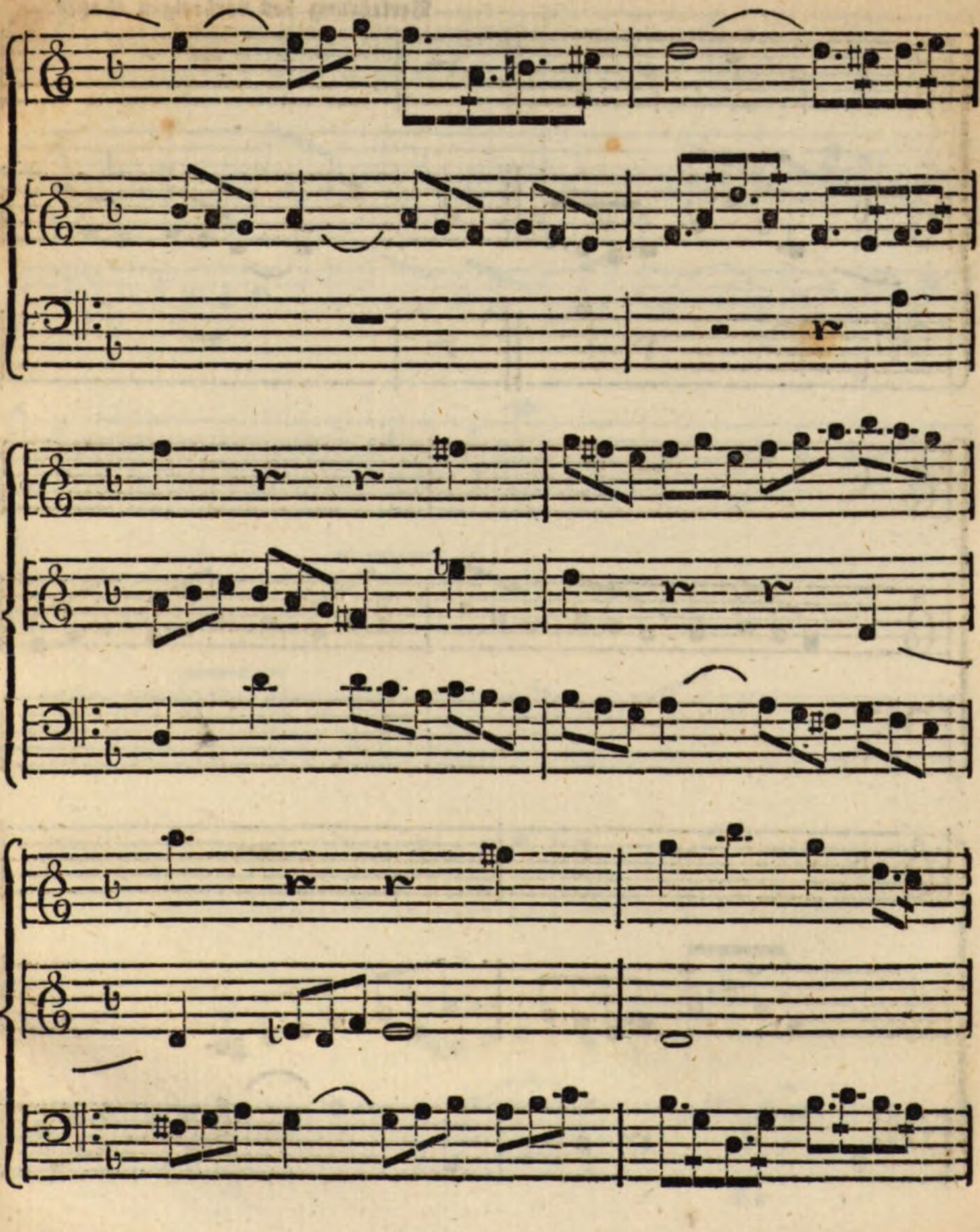


Die zweite Art besteht darinnen: daß bei Versetzung der Sätze in der Gegenbewegung, die Stimmen so untereinander gestellt werden, daß der Diskant zum Alte, der Alt zum Baße, und der Baß zum Diskante wird. Daß durch dieses Verfahren die zwei obersten Sätze der Haupt-Composition zu den zwei untersten werden und zwar so, wie in der Haupt-Composition, gerade über einander stehen bleiben und also unter sich nicht verwechselt werden, geschieht deswegen, weil die Intervalle nicht einerlei bleiben, sondern die Terz zur Sexte und die Sexte zur Terz wird rc., wie bei dem zweistimmigen verkehrten Contrapunkte. Zwischen der höchsten und mittelsten Stimme muß man zwei Quarten hintereinander vermeiden, weil sie durch die Umkehrung zu Quinten werden.

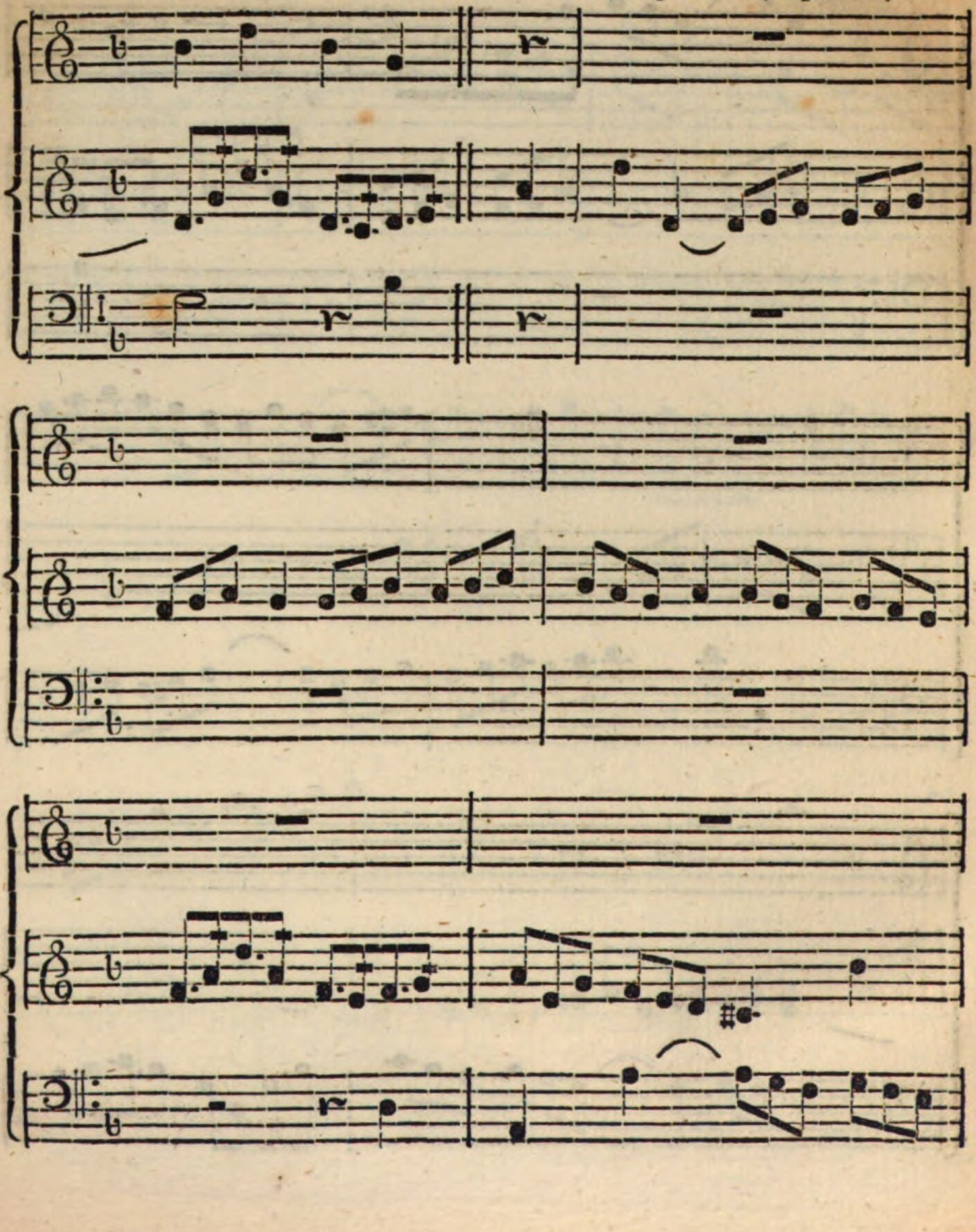
Nachstehender Satz, fugenartig gearbeitet; was aber eine Sache für sich ist, wird diese Art von Contrapunkt deutlicher machen.

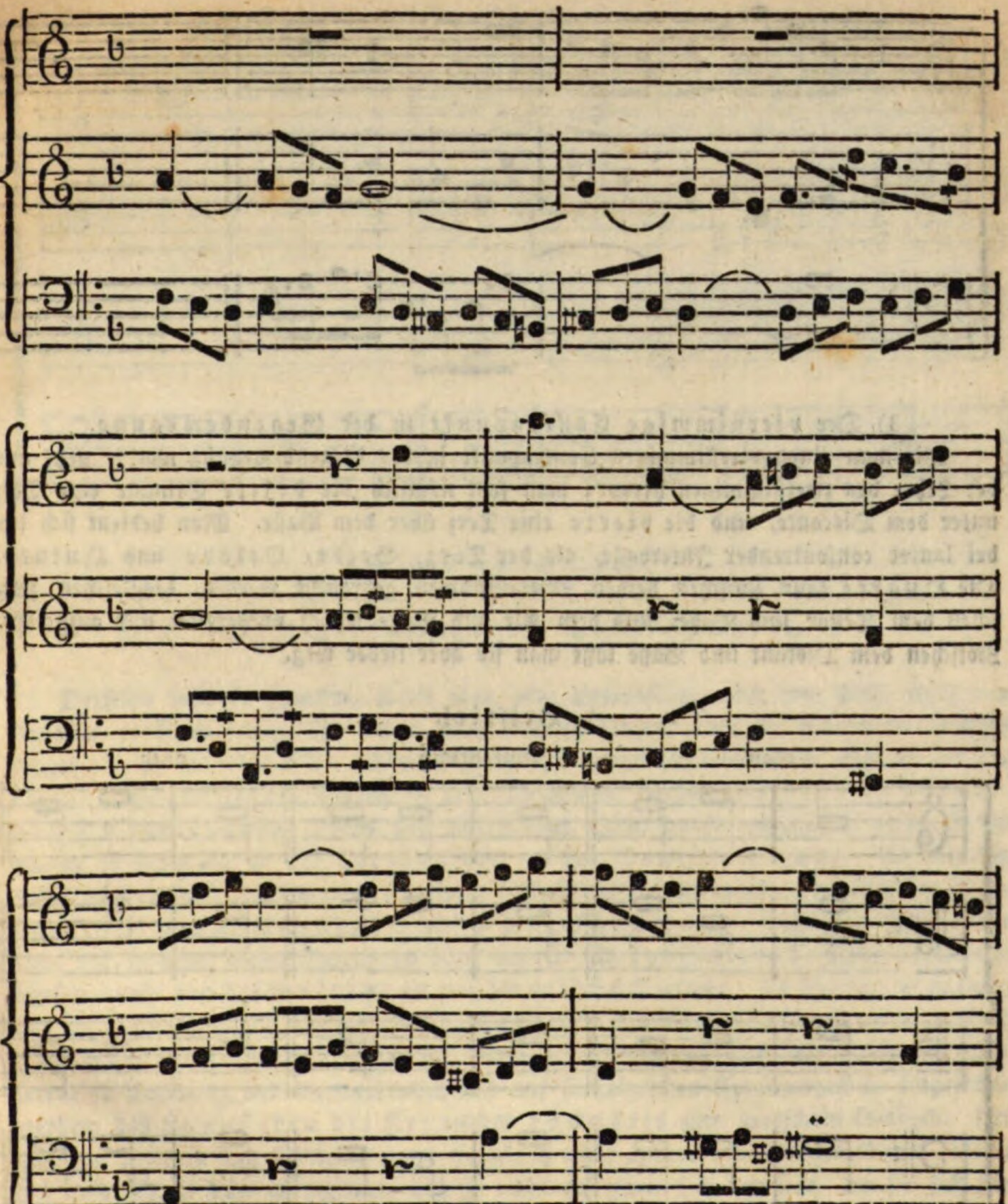
von Bach.

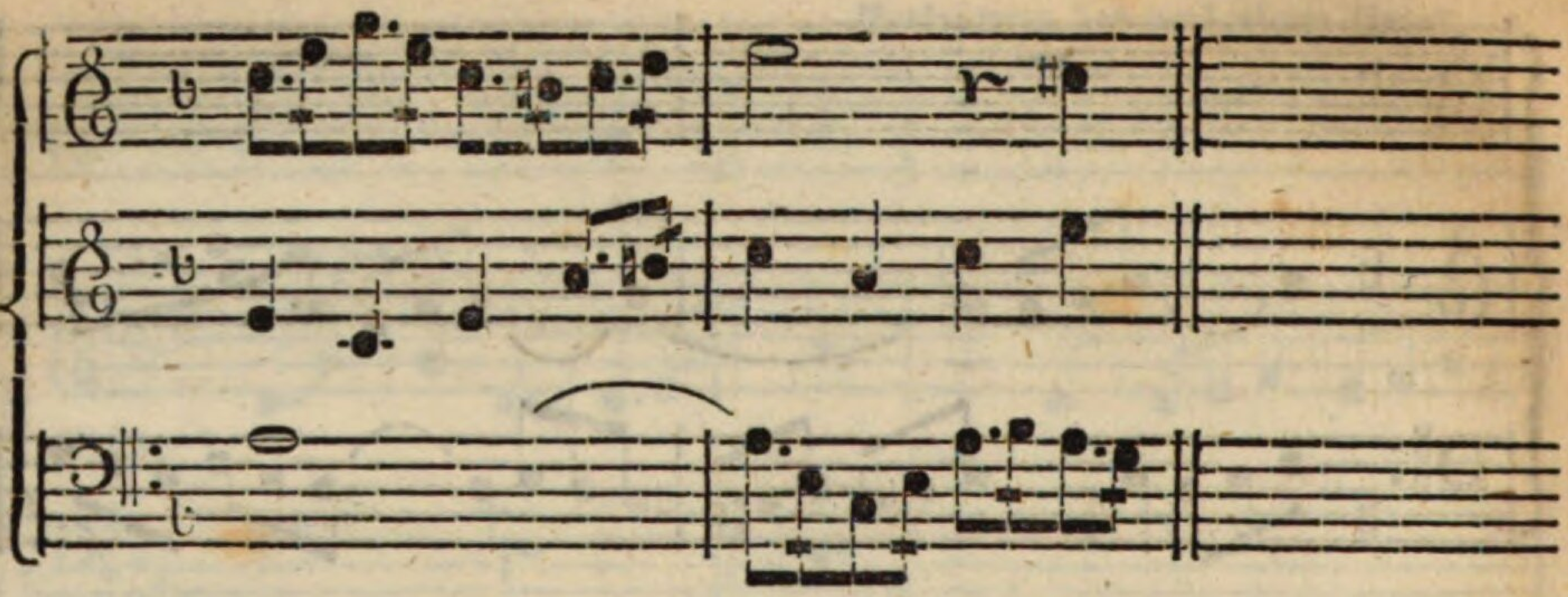




Verkehrung des vorherigen Satzes.



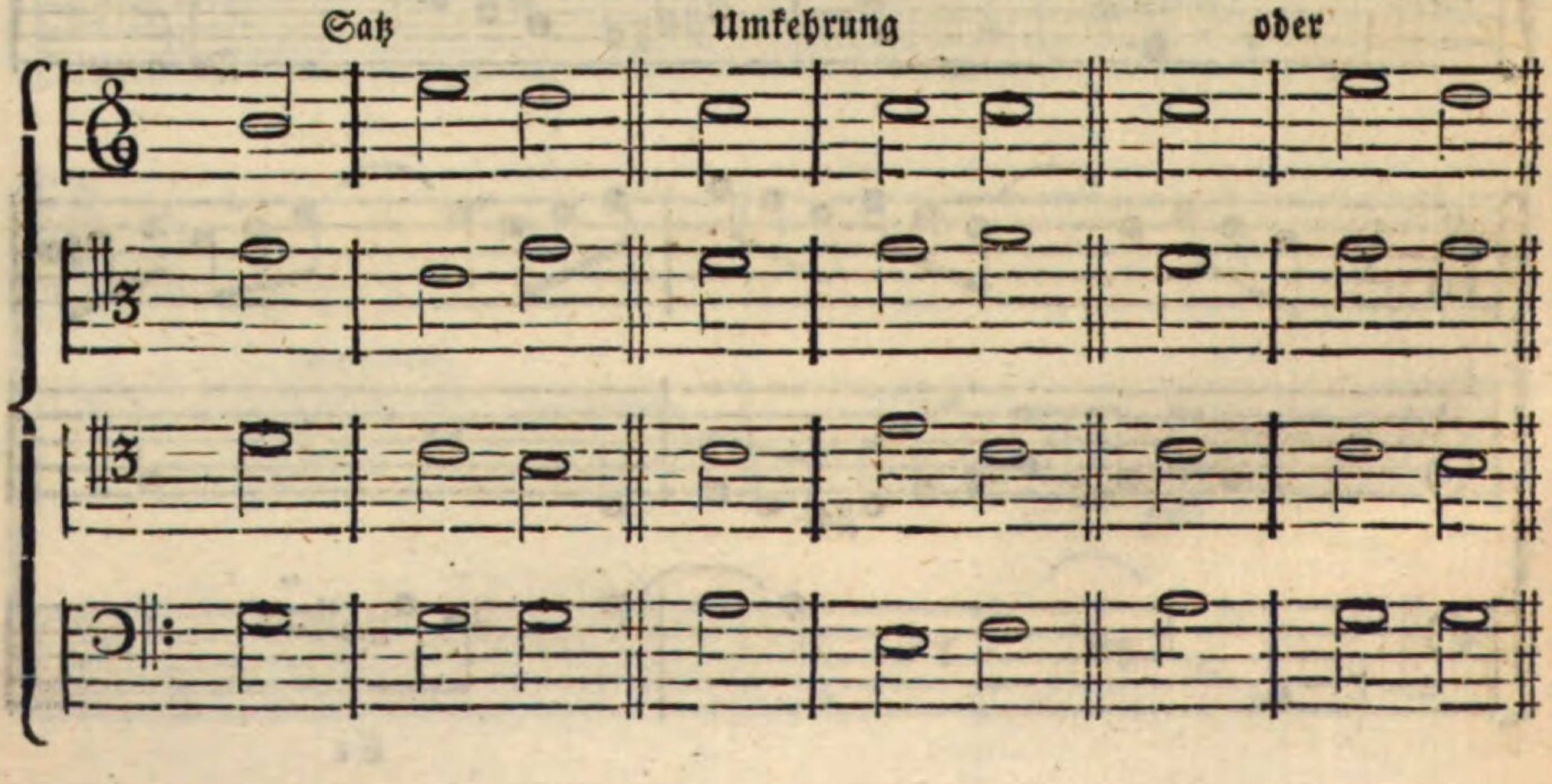


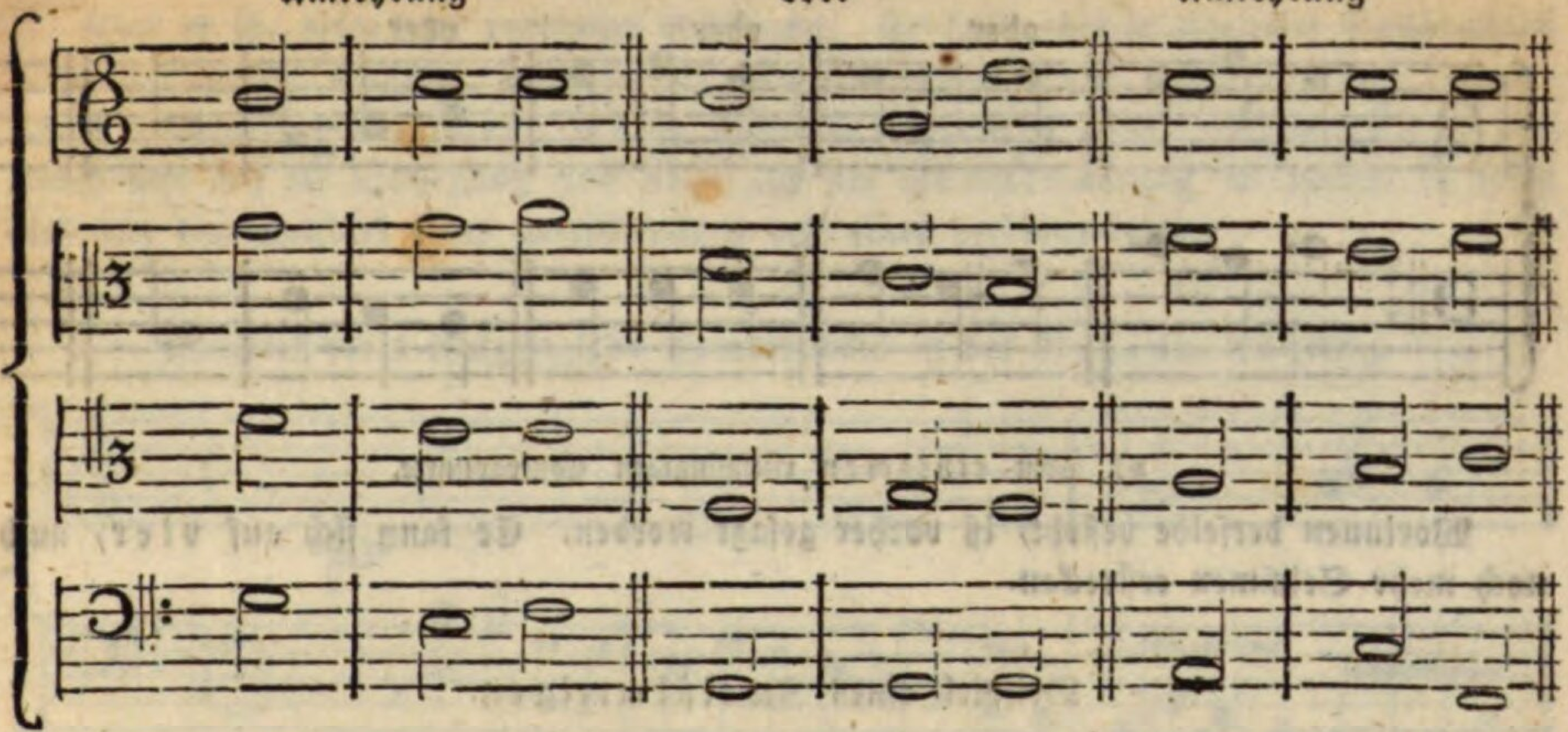


3) Der vierstimmige Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Wie man einen vierstimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung macht, geht aus der Lehre des zweistimmigen hervor; man setzt nämlich die dritte Stimme eine Terz unter dem Discante, und die vierte eine Terz über dem Baße. Man bedient sich dabei lauter consonirender Intervalle, als der Terz, Sexte, Octave und Quinte. Die Quarte kann zwischen beiden Mittelstimmen gebraucht werden, desgleichen zwischen dem Tenor und Baße, und dem Alt und Baße jedoch vorbereitet und aufgelößt. Zwischen dem Diskant und Baße läßt man sie aber lieber weg.

Beispiel.



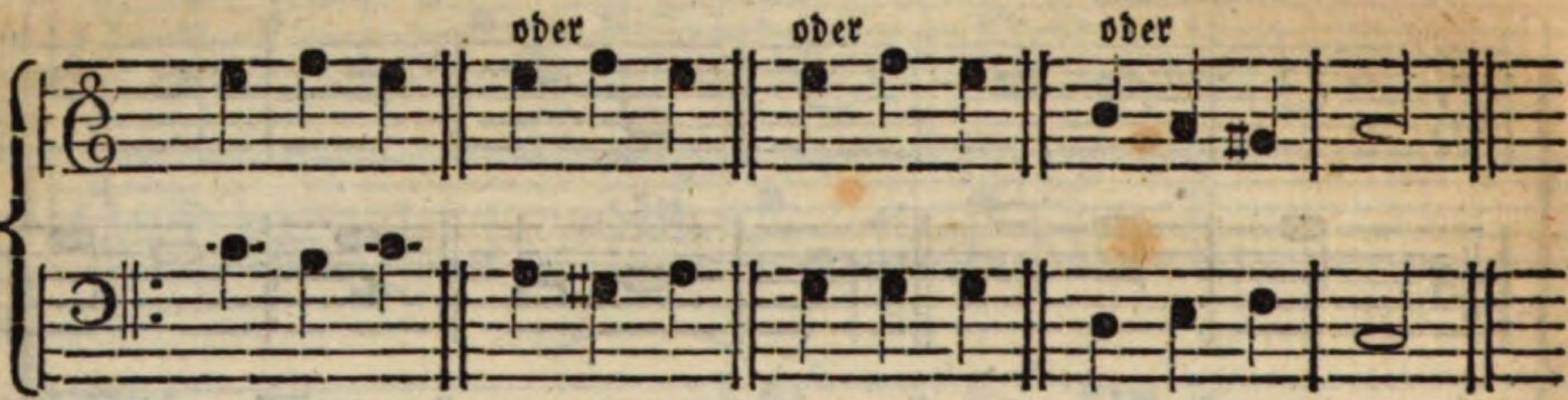


Sechstes Kapitel.

Vom rückgängigen Contrapunkte.

Derselbe wird so genannt, wenn man eine Composition auch vom Ende nach dem Anfange zu setzen kann. In einem solchen Satze können auch die Stimmen entweder umgekehrt werden oder nicht. Können sie nicht umgekehrt werden, so heißt er ein einfacher rückgängiger, können sie aber umgekehrt werden, ein doppelt rückgängiger Contrapunkt. Wenn der rückgängige Contrapunkt umgekehrt wird, so geschieht es entweder in der geraden oder in der Gegenbewegung. Es entstehen daher wieder zwei Gattungen des doppelt rückgängigen Contrapunkts, nämlich der in der ähnlichen oder geraden, und der in der Gegenbewegung. Man hat bisher festgesetzt, daß in jeder dieser Gattungen keine andern als consonirende Töne vorkommen dürfen, und von dissonirenden nur die falsche Quinte, die kleine Septime auf der Dominante, die verminderte Septime, die übermäßige Quarte und die übermäßige Secunde, jedoch nur unter der Bedingung: daß die Gänge mit denselben in Ansehung der vorangehenden und auf sie folgenden Consonanzen so eingerichtet werden, daß sie auf eben die Art wieder rückwärts zum Vorschein kommen. Mit Pausen, Punkten und Bindungen, ob sie gleich nicht anders als consonirend sein können, hat man sich in Acht zu nehmen, daß sie nicht an einen Ort kommen, wo sie sich zum Rückgange nicht schicken.

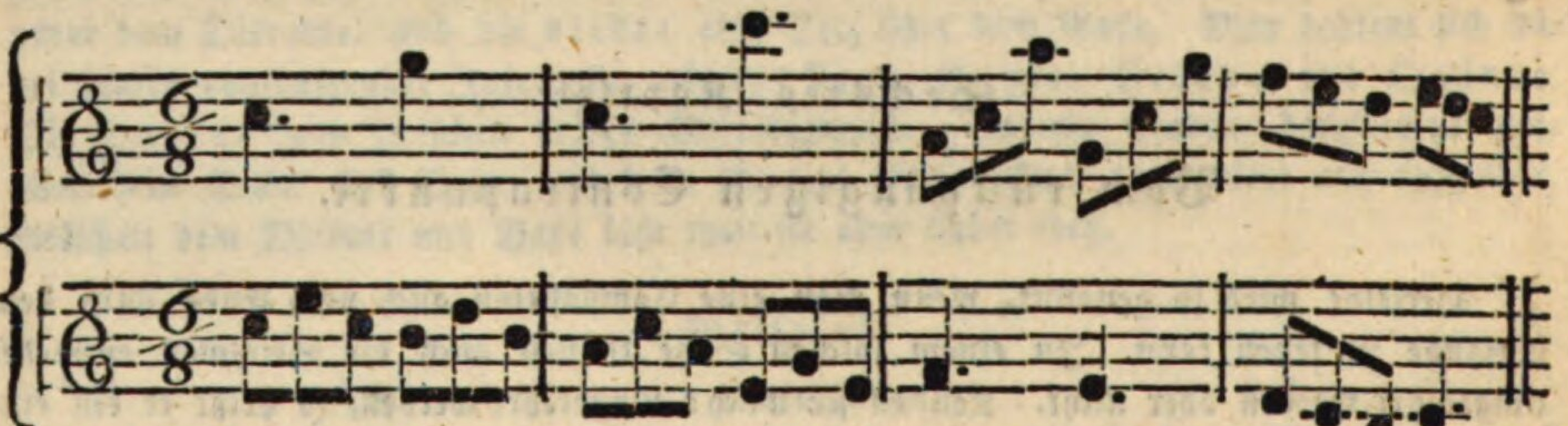
Beispiele.



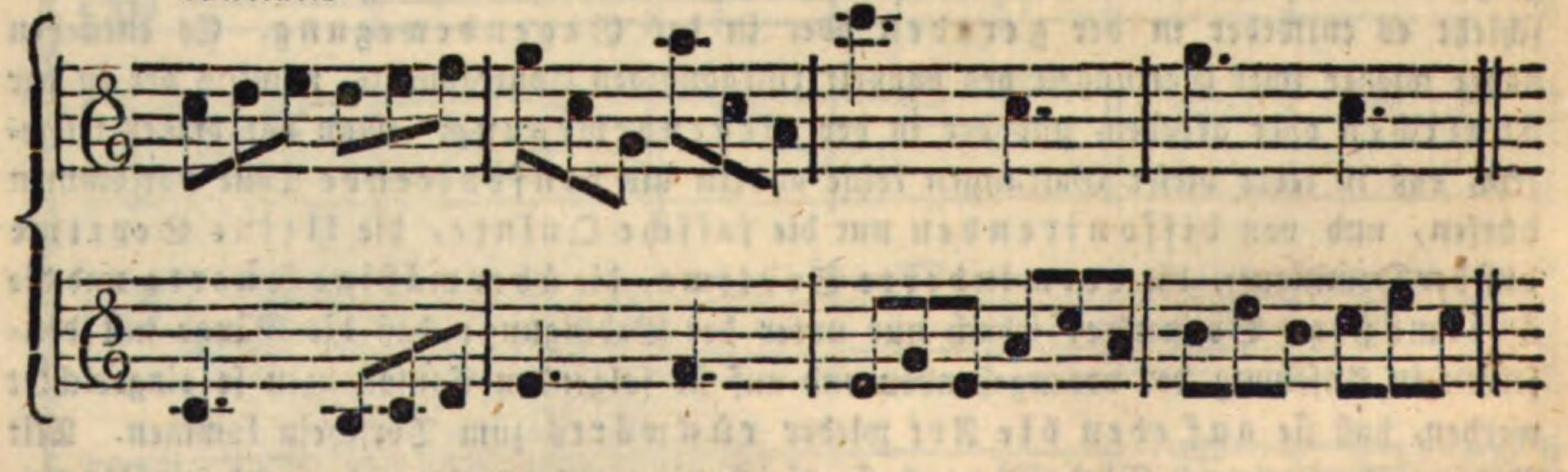
a) Vom einfachen rückgängigen Contrapunkte.

Worinnen derselbe besteht, ist vorher gesagt worden. Er kann sich auf vier, auch noch mehr Stimmen erstrecken.

Beispiel eines Zweistimmigen.



rückwärts.

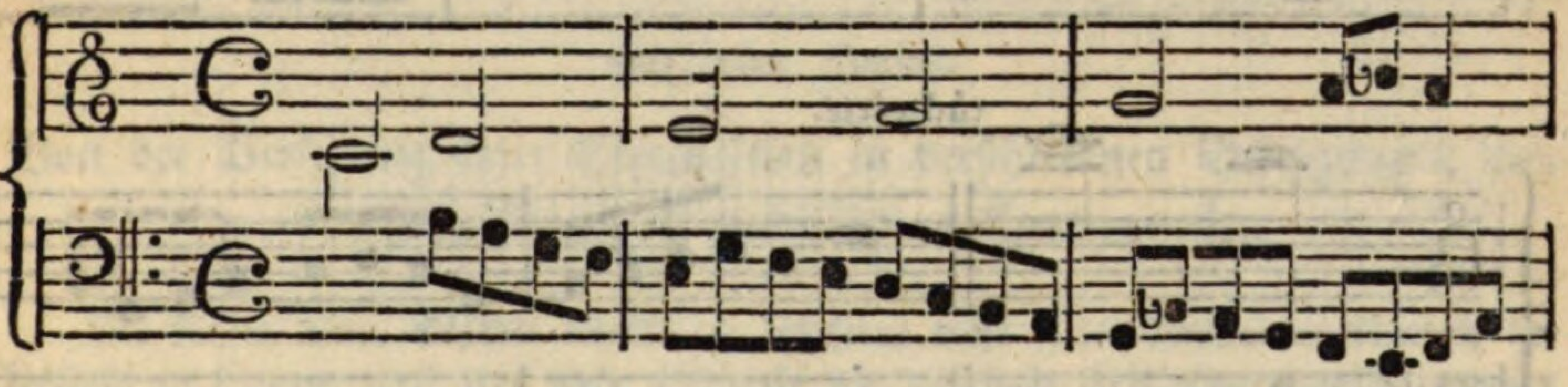


Die drei= und vierstimmigen Sätze dieser Gattung werden auf eben diese Art verfertigt.

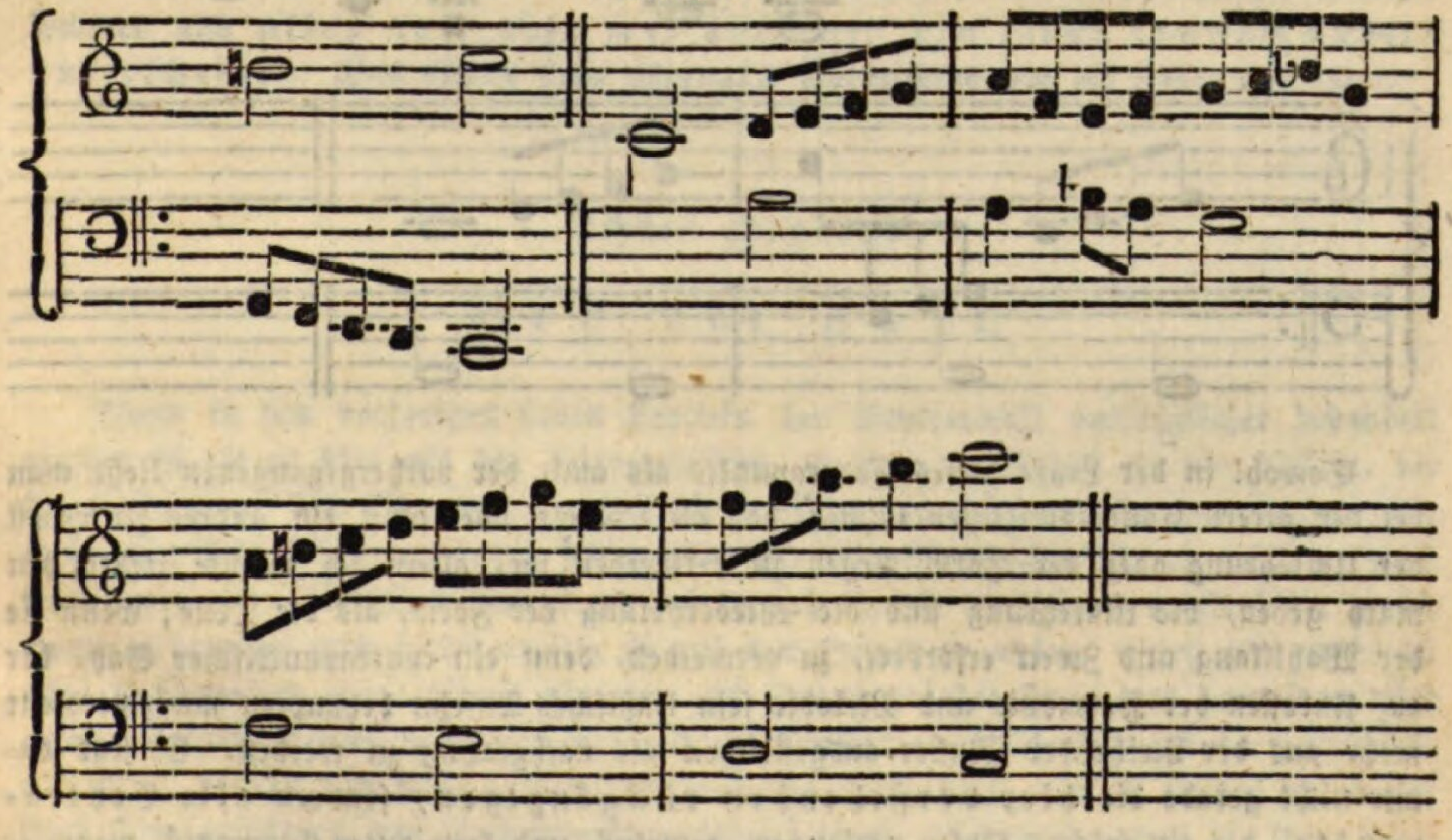
b) Vom doppelt rückgängigen Contrapunkte.

Was er ist, besagt die vorherige Erklärung. Er kann aber in zweierlei Bewegungen verfertigt werden, nämlich in der ähnlichen und in der Gegen-Bewegung. Beide Arten können ebenfalls zwei-, drei- und vierstimmig gesetzt werden. Da es hier jedoch nur auf die Bewegung und nicht auf die Stimmenführung ankommt, so folgt hier nur das Beispiel eines zweistimmigen und eines dreistimmigen.

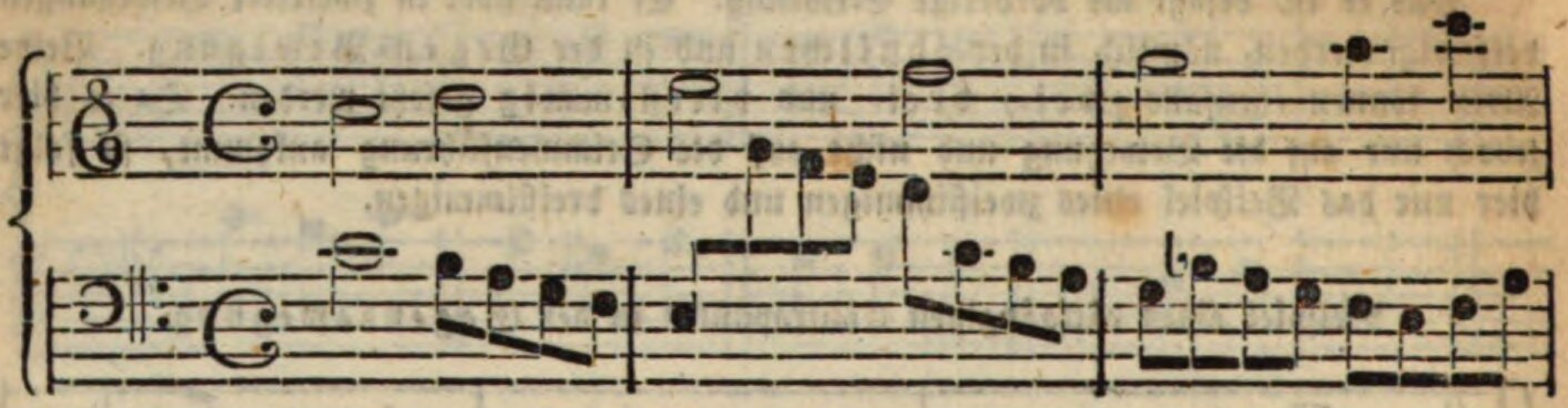
Beispiel eines rückgängigen Contrapunkts in der Gegenbewegung.



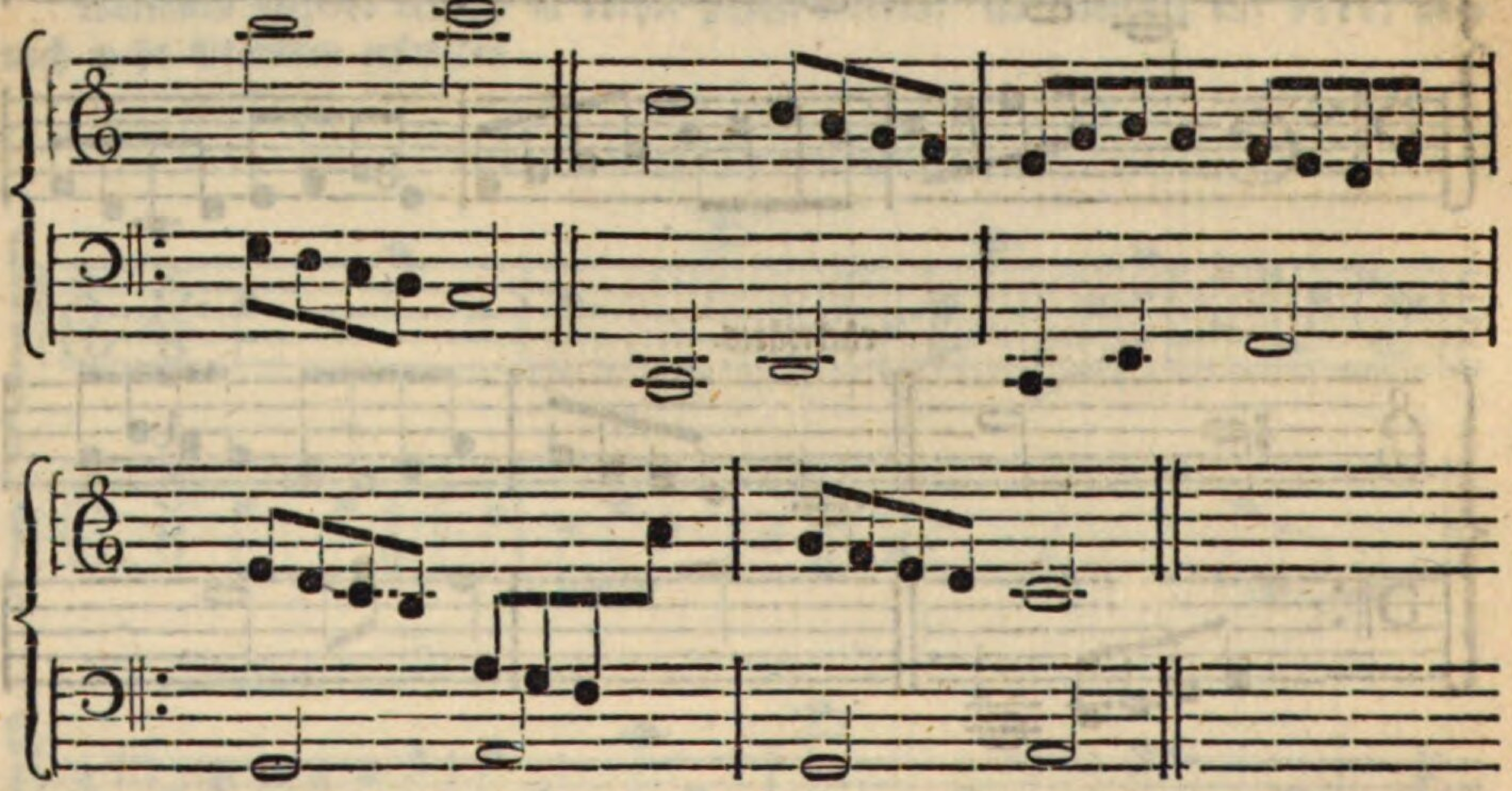
rückwärts.



Beispiel eines rückgängigen Contrapunkts in der ähnlichen Bewegung.



rückwärts.



Sowohl in der Lehre dieses Contrapunkts als auch der vorhergegangenen ließt man bei den ältern Contrapunktisten immer, daß die Quarte oder sonst ein andres Intervall der Umkehrung oder der Form wegen zu vermeiden sei, allein ich möchte lieber den Rath geben, die Umkehrung und die Wiederholung der Form, als die Töne; wenn sie der Wohlklang und Zweck erfordert, zu vermeiden, denn ein contrapunktischer Satz, der auf Unkosten der Harmonie und Melodie sein klaßisches Ansehn behaupten muß, verdient mehr aus der Reihe der Muster ausgestrichen als nachgeahmt zu werden. Es sind damit nicht gerade die hier vorstehenden rückgängigen, sondern alle Contrapunkte, die ein solches Opfer verlangen, gemeint, und kein guter Componist, wenn er

nicht ein Lehrbuch schreibt, worinnen wenigstens alle Arten des Contrapunkts aufgenommen werden müßen, wird in den Fesseln solcher Regeln arbeiten. Daß übrigens, wie mehrere vorstehende Beispiele beweisen, die Sätze nicht immer eine wahre grammaticalische Richtigkeit haben, brauche ich wohl demjenigen nicht erst in Erinnerung zu bringen, der die Lehre der Harmonie und Melodie genau kennt; denn wenn auch die Harmoie-Schritte nicht geradezu falsch sind, so ist es doch die harmonische Melodie; was ein richtiges Gefühl leicht bestätigen wird.

Siebentes Kapitel.

Von der Versetzung einer Composition in verschiedenen Bewegungen und deren Auflösung in verschiedene Contrapunkte.

Der Raum dieser Blätter erlaubt es durchaus nicht dieses Kapitel ausführlich behandeln zu können, weil nur viele Beispiele die wörtliche Erklärung deutlich machen können. Der Haupt-Begriff, den man sich von diesem Contrapunkte zu machen hat, ist: daß man darinnen alles vereinigt findet, worinnen alle Contrapunkte übereinkommen und alles dasjenige wegläßt, was den einen von dem andern unterscheidet. Das nähere siehe Marpurgs Abhandlung von der Fuge, pag. 30 ꝛc.

Achtes Kapitel.

Von der Fuge.

Wenn in den vorherigen sieben Kapiteln der Contrapunkt ausführlicher behandelt worden ist als es hier mit der Fuge geschieht, so liegt der Grund in der Absicht, die Vermuthung an den Tag zu legen, daß die verschiedenen Contrapunkte dem Componisten mehr materielle Theile anbieten, seiner Phantasie eine Regelmäßigkeit zu geben, die zu Erreichung einer klassischen Schreibart erforderlich ist, als die Fuge; ob sie schon ihrem Haupt-Charakter nach höchst wichtig ist und den Grund zu vielen, wenn auch nicht zu allen Schönheiten einer Musik abgiebt. Es kommt bei der Fuge blos darauf an, sich einen richtigen Begriff von ihren wesentlichen Theilen zu verschaffen und die verschiedenen Arten kennen und selbst verfertigen zu lernen. Ich habe, wie ich zu Anfange dieser Abtheilung erwähnte, den Contrapunkt deswegen zuerst abgehandett, weil die Fuge nur

contrapunktische Sätze enthält, die mit ihren Regeln eine besondere Gattung von Musik bilden, während der Contrapunkt nur die besondern Arten der Setzkunst betrifft.

Die Fuge wird entweder als eine besondere Gattung betrachtet oder ihre Sätze werden nur einzeln in jedem andern Musikstücke angewandt. Sie ist ein aus 2 und mehrern Stimmen bestehendes Tonstück, in welchem die Stimmen den Vorsatz, (Thema, Hauptsatz, Führer, Lat. Dux,) und den Nachsatz, (Antwort, Lat. Comes,) wechselsweise durch mehrere abwechselte Accorde und Tonarten, gleichsam absingen oder sich durch Nachahmung verfolgen. Der Name Fuge ist daher wahrscheinlich von dem lateinischen Worte fugare entstanden.

Da in derselben keine Stimmen wegbleiben und auch weiter keine mehr hinzutreten können als zu Anfange bestimmt sind, so muß es auch bei den einmal festgesetzten verbleiben. Es ist indeßen selten eine Regel ohne Ausnahme, und so ist es auch in diesem Falle. Es können nämlich, wenn es der Zweck erfordert, Stimmen eintreten und abtreten.

Es giebt zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige Fugen. Wenn mehr als vier Stimmen in denselben vorkommen, so kann nicht jede eine Haupt-Stimme genannt werden, weil es nur viere derselben giebt, als: Baß, Tenor, Alt und Diskant. Von diesen 4 Stimmen müßen mithin welche verdoppelt werden. Wenn z. B. der Diskant verdoppelt wird, so wird die Haupt-Stimme erster Diskant und die Nebenstimme zweiter Diskant ꝛc. genannt. Eine eigentliche Verdoppelung ist es nicht, weil jede Stimme andre Töne hören läßt, nur werden sie unter eine Klasse deßhalb gebracht, weil sie in Ansehung der Höhe und Tiefe, kurz des Ton-Umfangs immer den menschlichen Stimmen, einander gleichen. Sie müssen daher auch einerlei Schlüssel und Vorzeichnung erhalten.

Wie vorher erwähnt worden, ist die Fuge ein Satz und Gegensatz, die in verschiedenen Stimmen nach einander wiederholt, nachgeahmt oder versetzt werden, und diese Art und Weise der technischen Behandlung eines Satzes erzeugt den Haupt-Charakter einer Fuge.

1) Die Wiederholung nennt man einen Satz, der in den nämlichen Tönen und der nämlichen rhythmischen Figur noch einmal wiederholt wird.

2) Eine Wiederholung in den nämlichen Tönen aber in einer andern Stimme wird auch Nachahmung genannt. Wird ein Satz noch einmal in der nämlichen rhythmischen Figur, aber in einer andern Stimme und in andern Tönen wiederholt, so heißt es ebenfalls eine Nachahmung.

Die Nachahmung ist ein wesentlicher Theil des Charakters der Fuge, und geschieht entweder 1) in der Prime, 2) Secunde, 3) Terz, 4) Quarte, 5) Quinte, 6) Sexte,

te, 7) Septime, 8) Octave, 9) None rc. Sie wird in freie und strenge eingetheilt. Frei heißt sie, wenn die nachfolgende Stimme die Intervalle der vorhergehenden nicht mit eben den ganzen und halben Tönen nachahmt. Streng heißt sie: wenn die ganzen und halben Töne der ersten Stimme in der andern in eben der Folge nachgeahmt werden. (Wenn es in der Musik nicht unglücklicherweise 7, sondern 6 oder 8 ganze Töne gäbe, so würde eine strenge Fuge zu machen nicht schwer sein.)

Ferner wird die Nachahmung in ähnliche oder unähnliche oder verkehrte eingetheilt. Die ähnliche ist: wenn die andre Stimme der ersten mit eben der Bewegung entweder in der Höhe oder Tiefe antwortet; die unähnliche und verkehrte aber, wenn die andre Stimme der ersten entgegengesetzt antwortet.

Auch geschieht die Nachahmung oft so, daß die andre Stimme den Gesang oder die Melodie der ersten von dem Ende nach dem Anfange zu wiederholt, und heißt daher die rückgängige Nachahmung. Wird diese rückgängige Nachahmung noch dahin abgeändert, daß die Bewegung nach der Höhe oder Tiefe der ersten entgegen gesetzt ist, so heißt sie eine verkehrte rückgängige Nachahmung.

Wenn die andre Stimme der ersten in veränderter Geltung der Noten nachfolgt, so daß eine Note um die Hälfte verlängert wird, z. B. aus einem Viertel eine halbe Note, so heißt dies die vergrößerte Nachahmung. Werden im Gegentheil die Noten der andern Stimme gegen die der ersten Stimme verkleinert, z. B. aus einem Viertel ein Achtel gemacht, so heißt dies: die verkleinerte Nachahmung.

Wird die Nachahmung durch Pausen unterbrochen und aufgehalten, so heißt sie die unterbrochene Nachahmung.

Wenn die erste Stimme in einem guten Tacttheile (Niederschlag) anhebt, und die Nachahmung der andern Stimme geschieht in einem bösen (Aufschlag) und umgekehrt, so nennt man dies eine Nachahmung im widrigen oder vermischten Tacttheile. Geschieht die Nachahmung so: daß die Stimmen unter sich verkehrt werden, das heißt, daß die oberste Stimme zur untersten, und die unterste zur obersten gemacht wird, so heißt sie: eine contrapunctische oder verkehrungsfähige Nachahmung.

Alle diese Nachahmungen werden auf zweierlei Art ausgeführt, entweder periodisch oder canonisch. Die erste Art besteht darinnen, daß die nachfolgende Stimme die den Nachsatz oder die sogenannte Antwort führt, nur einen kurzen Satz und auf eine nur ähnliche Art der ersten Stimme wiederholt.

Die zweite Art besteht aber in einer solchen Nachahmung wenn die zweite Stimme den Gesang (Melodie) der ersten Stimme vom Anfange bis zu Ende von Note zu Note wiederholt.

Die letzte Gattung wird auch als ein besondres Musik Stück betrachtet und Canon genannt

3) Wird ein Satz noch einmal in der nämlichen rhythmischen Figur und in der nämlichen Stimme, jedoch in andern Tönen wiederholt, so nennt man es eine Versetzung.

Die Wiederholung bedarf keines Beispiels denn sie ist bekannt genug; die Versezzung ist schon in der Lehre des Contrapunkts ausführlich genug abgehandelt worden, und die Nachahmung wird außer der vorhergegangenen Erklärung noch in ein paar Beispielen anschaulich gemacht werden.

Die Einrichtung der Fuge besteht außer diesen Theilen, die ihren Charakter bestimmen, noch aus 5 andern wesentlicheu Stücken, und zwar: 1) aus den Führer (Dux) 2) den Gefährten (Comes) 3) dem Wiederschlage 4) der Gegen-Harmonie und 5) der Zwischen-Harmonie.

Erklärung derselben.

1) Der Führer ist in Bezug auf Erfindung, ein Satz, der allen Wiederholungen, Nachahmungen und Versetzungen zum Grunde liegt, entweder in gleichen oder verkleinerten oder vergrößerten Maaßstabe oder rückenden Noten ꝛc. je nachdem die Fuge strenge ist.

2) Der Gefährte, ist der Nachsatz oder gleichsam die Antwort des Satzes oder Führers, ganz den Führer ähnlich sowohl in Ansehung der Figur, der Geltung der Noten, der Tonart, der Pausen, als auch der Proportion des Ganges, daß heißt der Entfernung der Noten, in der Tonleiter der Dominante nachgeahmt. Z. B. Wenn der Satz oder Führer in den Intervallen der Tonart Cdur enthalten ist und man setzt die Intervalle der Tonleiter der Dominante darunter, so sieht man welche Töne des Gefährten den Tönen des Führers antworten können als:

c	d	e	f — g	a	h	c
g	a	h	c	d	e	f — g

oder

1	2	3	4 — 5	6	7	8
5	6	7	8	2	3	4 — 5

Man sieht hieraus, daß die Secunde und Sexte, Terz und Septime, und die Quarte und Quinte der Octave einander antworten können. Es geschieht auch, daß die Sexte mit der Terz, und die Quinte mit der Secunde ꝛc. beantwortet werden kann.

3) Der Wiederschlag besteht in der Anordnung, wie der Führer und Gefährte durch das ganze Stück hindurch eintreten, und in welcher Ordnung beide in verschiedenen Stimmen mit einander abwechseln. Z. B. Wenn der Discant mit dem Führer eingetreten ist und der Gefährte im Alt geantwortet hat, ferner wenn der Führer wieder im Tenor eingetreten ist, und der Gefährte mit dem Baße geantwortet hat, so muß diese Anordnung durchgeführt werden. Es kommt dabei darauf an für wie viel und für welche Stimmen die Fuge geschrieben werden soll.

4) Die Gegen Harmonie ist ganz die nämliche wie die im Contrapunkte die dem festen Gesange entgegengesetzt wird, nur mit dem Unterschiede, daß sie als Begleitung betrachtet, in größern Noten als der Führer oder Gefährte hat, bestehen muß, wenn nicht ein besondrer Zweck es verlangt.

Diese Gegenharmonie nimmt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt.

Ist die Fuge dreistimmig, und die zweite Stimme hat ihren Satz vollbracht, so muß sie sich mit der ersten vereinigen, wenn die dritte den Satz anhebt. Ist sie vierstimmig, und die dritte Stimme hat ihren Satz ausgeführt, so muß sie sich mit der zweiten vereinigen, wenn die vierte ihren Satz anfängt.

5) Die Zwischen Harmonie fängt da an, wo die Gegen Harmonie aufhört, und ist mithin eine Fortsetzung derselben, die so lange dauert, bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muß ebenfalls, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fließen und mit der Harmonie übereinstimmen, die dem Hauptsatze entgegengesetzt wird.

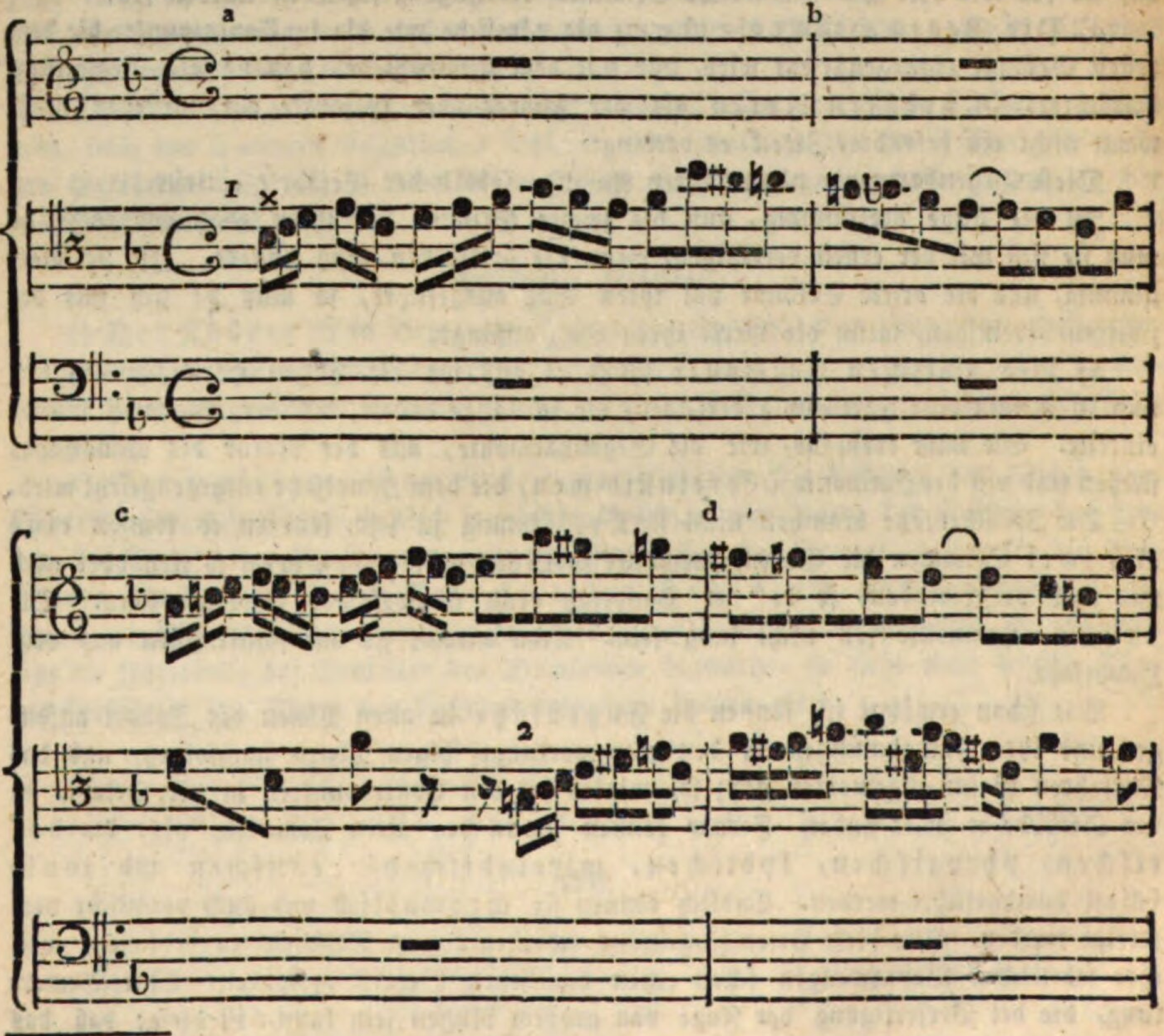
Die Zwischensätze brauchen nicht stets vollstimmig zu sein, sondern es können eine oder zwei Stimmen die Gegen Harmonie fortsetzen oder zusammen spielen oder nach und nach verschwinden, so daß der Hauptsatz recht überraschend eintreten kann. Die Zwischen-Harmonie soll nicht lang sein. Man nimmt sie am schicklichsten aus dem Hauptsatze.

Wie schon erwähnt ist, können die Fugensätze in allen Tönen der Tonart anfangen und ihre Nachahmungen in den beantwortungsfähigen Tönen nachfolgen, und das Verfahren ist im allgemeinen ganz so, wie es bei den Contrapunkten in der Octave, in der Secunde ꝛc. statt findet. Ferner können sie in den alten Tonarten, als: der dorischen, phrygischen, lydischen, mixolydischen, aeolischen und jonischen durchgeführt werden. Endlich können sie chromatisch und auch vermischt verfertigt werden. Alle diese Arten Fugensätze scheinen keines Beispiels zu bedürfen, weil ihre wörtlichen Benennungen schon einen deutlichen Begriff gewähren. Eine Bemerkung, die bei Verfertigung der Fuge von großem Nutzen sein kann, ist diese: daß das Thema oder der Satz immer so strenge als möglich durchgeführt werde und daß es nicht schadet, wenn der Fugensatz in einer Stimme unterbrochen und in eine andere versetzt wird, wenn man das Thema nur immer hört.

Alle bisher genannte wesentliche Theile sollen in nachstehender Fuge bemerkt und am Ende derselben mit Marpurgs eignen Worten erklärt werden.

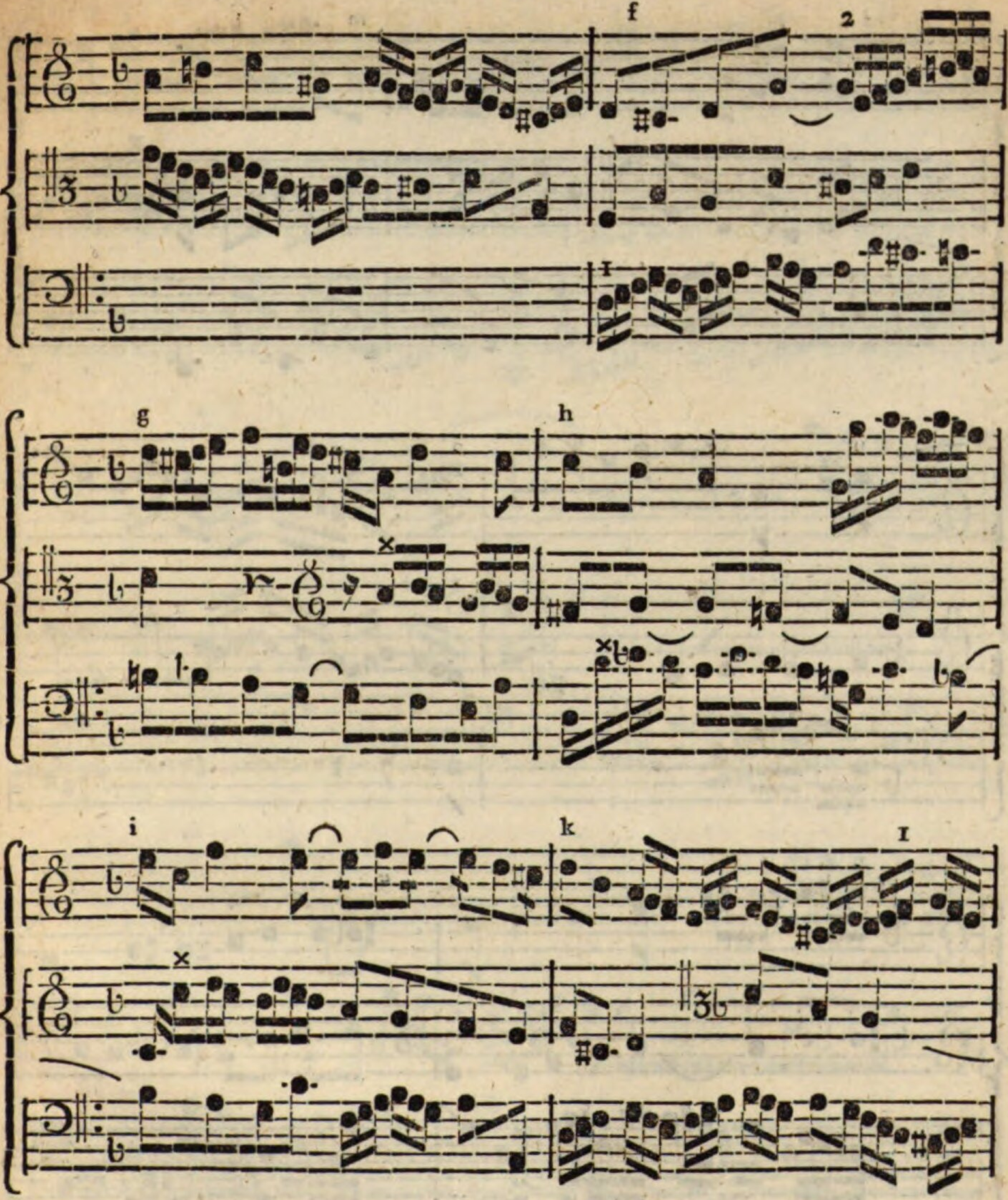
Dreistimmige chromatische Fuge. *)

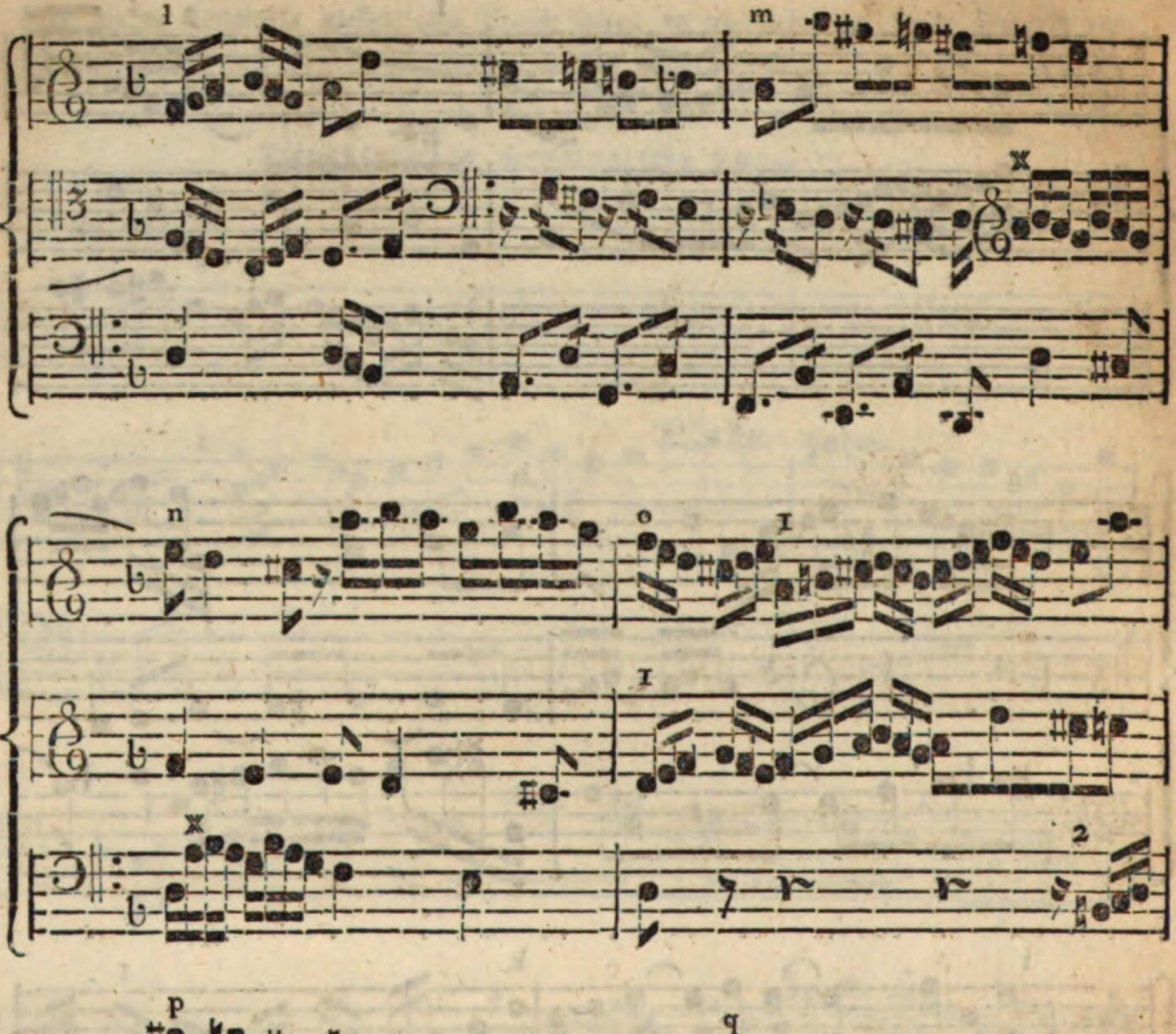
von Bach

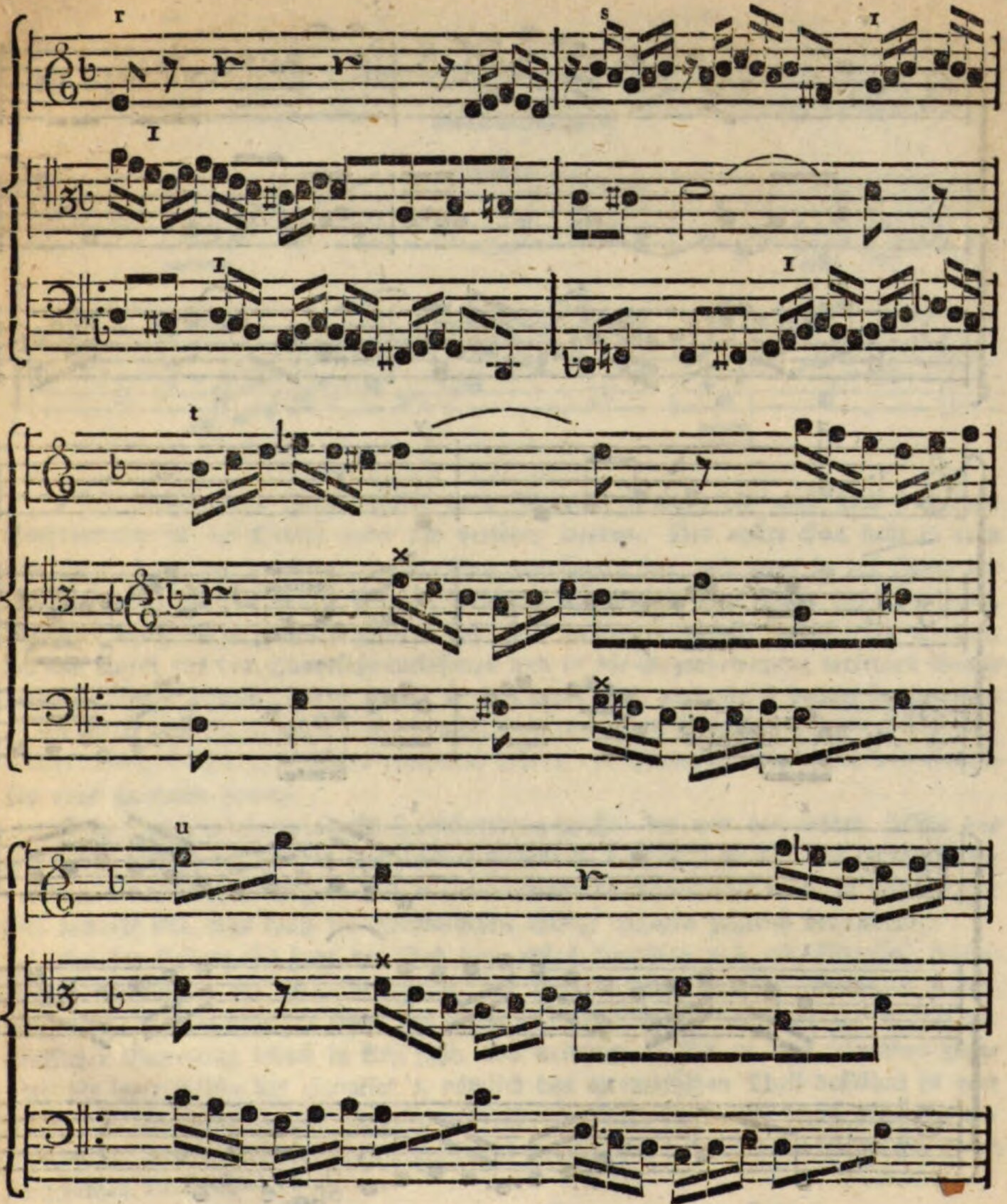


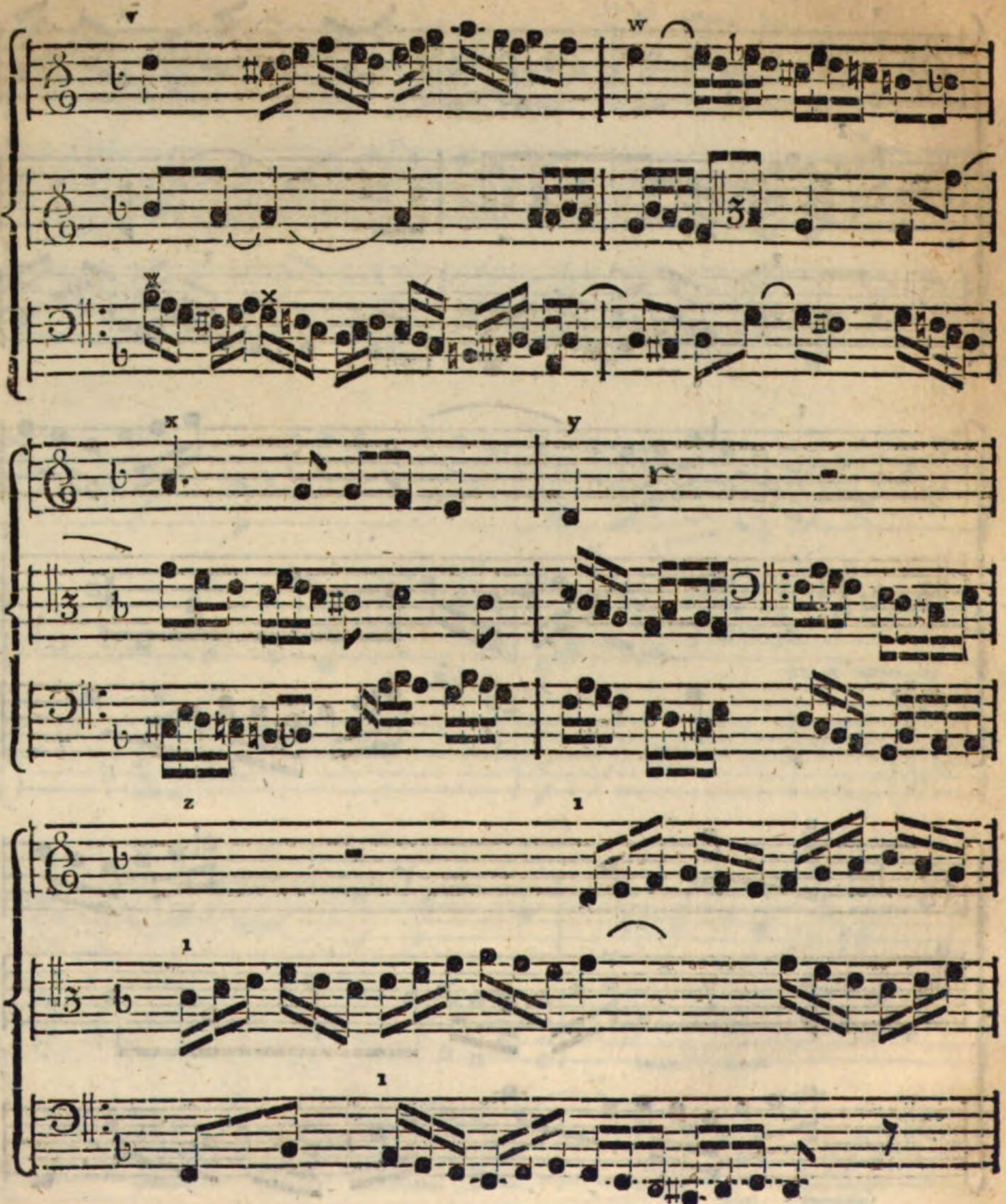
*) Das × zeigt an, wie die Stimmen eintreten, welche Anordnung man auch Wiederschlag nennt.

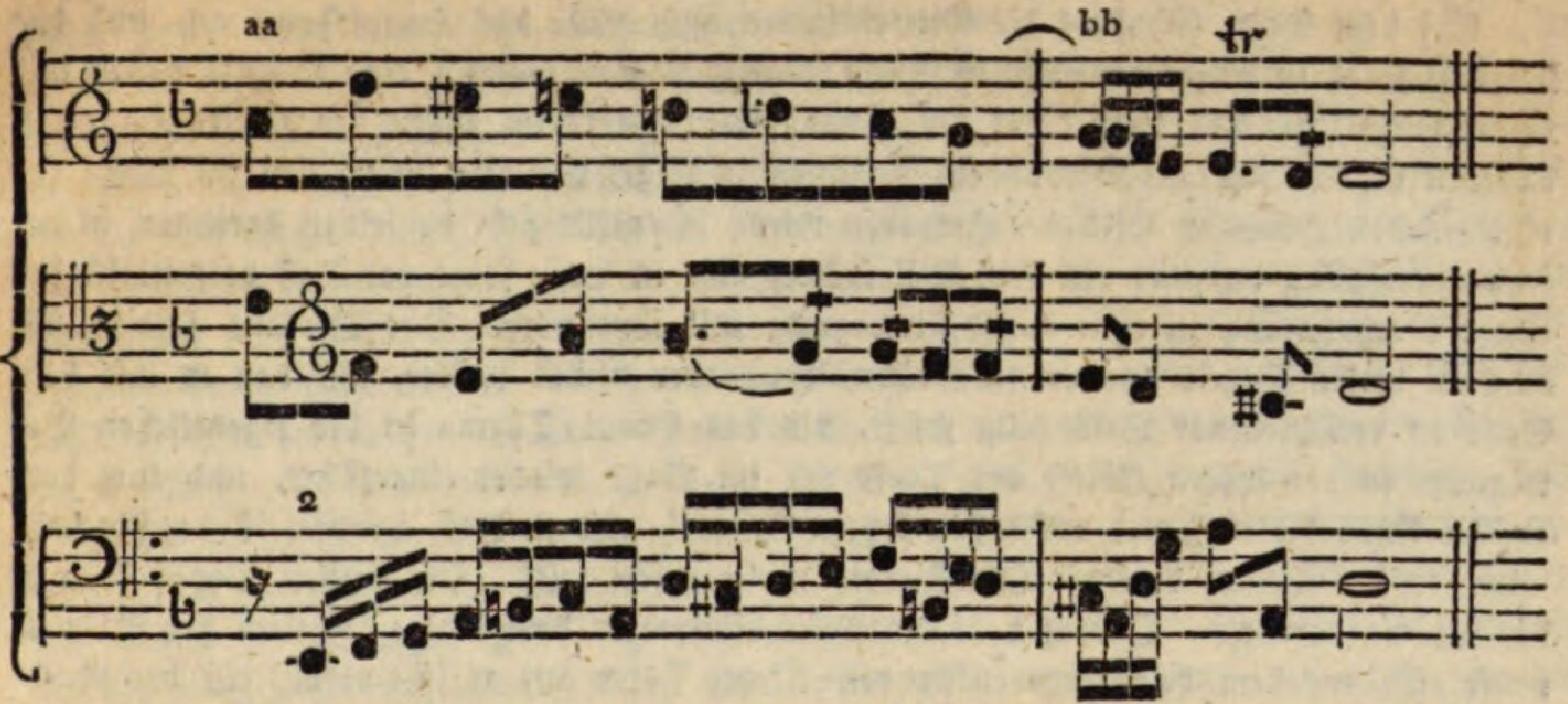
Die Zahlen 1 und 2 zeigen den ersten und zweiten Satz (Subject) an.


f
2
g
h
i
k
l


l
m
n
o
p
q


r
s
t
u


v
w
x
y
z
1



Diese dreistimmige Fuge enthält zwei Subjekte, (Sätze) die nach dem doppelten Contrapunkte in der Octave unter sich verkehrt werden. Der andre Satz hebt in eben der Stimme an, worinnen der Haupt-Satz angefangen hat, und zwar in der Mitte der Wiederholung deßelben in der obersten Stimme, wie man in dem Tacte (c) sehen kann. Nachdem beide Sätze zu Ende geführt sind, wird im Tacte (e) ein Zwischensatz gemacht, der aus einem aus dem Hauptsatze entlehnten und in die Gegenbewegung versetzten Gange besteht. Dieser erscheint zuerst in der Unterstimme, wird aber gleich darauf in ebendemselben Tacte von der obersten nachgemacht, worauf in dem folgenden bei (f) die beiden Sätze, jedoch umgekehrt, wieder eintreten, indem der Hauptsatz unten, und der Gegensatz oben zu stehen kommt.

Nach diesem wird wieder ein Zwischensatz gemacht, der von der letzten Hälfte des Tacts (g) anhebt und in den zwei darauf folgenden fortgesetzt wird. Die Klausel, die vermittelst der Nachahmung in diesem Zwischensatze durchgearbeitet wird, ist mit Zeichen (×) bemerkt und man kann die chromatischen Gänge dagegen zugleich beobachten.

Bei der Cadenz (k) hebt der Baß den ersten Hauptsatz und ein Viertheil später, folglich in Arsi in der Gegenbewegung, der Diskant denselben an. Beide aber verkürzen ihn: worauf aber am Ende des Tacts (k) der Diskant den Hauptsatz in der eigentlichen Bewegung jedoch in Arsi faßt, und nachdem er ihn in dem folgenden geendigt, die letzte Hälfte des Hauptsatzes, nämlich den chromatischen Theil desselben in dem Tacte (m) geschwind darauf ergreift, während die Mittelstimme die schon bekannte und hier wieder mit Zeichen (×) bemerkte Clausel anhebt, aus welcher dann wieder ein neuer Zwischensatz erwächst.

Bei dem Tacte (o) hebt die Mittelstimme aufs neue das Hauptthema an, und der Diskant folgt in enger canonischer Nachahmung in Arsi sogleich eine Quinte höher mit demselben nach. Da tritt denn am Ende dieses Tacts im Baße der zweite Hauptsatz dagegen hervor, worauf wieder ein Zwischensatz folgt, der aber durch den im Tacte (r) eintretenden Hauptsatz wieder aufgehoben wird. Der Alt hebt denselben darinnen in der Gegenbewegung an, und ein Viertheil später, also in Arsi, folgt der Baß vermittelst der engen Nachahmung in eben dieser Bewegung mit ihm nach. Der Diskant scheint sich auch in diesen Streit mischen zu wollen, thut aber nichts weiter, als daß er mit dem Satze in verschiedener Bewegung spielt, bis das Haupt-Thema in der eigentlichen Bewegung, in der letzten Hälfte des Tacts (s) im Baße wieder eingeführt, und kurz darauf zu Ende dieses Tacts auf deßen letzten Viertel, also in Arsi, vermittelst der Nachahmung in der Octave von der Oberstimme nachgemacht wird. An beiden Orten aber ist das Thema verkürzt. Darauf hebt die Mittelstimme in dem Tacte (t) nach der Viertelpause eine aus dem Hauptsatze entstandene kleine Form an, welche vermittelst der Nachahmung in den übrigen beiden Stimmen, von der untersten in Thesi und von der obersten in Arsi sogleich wiederholt, und eine Zeitlang zwischen allen drei Stimmen, wie durch Zeichen (×) bemerkt ist, durchgeführt und durch andre dazukommende geschickte Gänge und Nachahmungen bis auf den Tact (z) fortgesetzt wird, wo die Mittelstimme den Hauptsatz wieder anhebt aber nicht vollführt; und der Baß in Arsi darauf ein Viertel später eben denselben in der Gegenbewegung faßt und ebenfalls verkürzt; wo aber endlich der Diskant den Hauptsatz ordentlich ergreift und damit die Fuge schließt, nachdem sich im Tacte (aa) zuvor der zweite Satz noch einmal dagegen hat hören laßen.

Aus dieser Fuge selbst und aus deren Erklärung hoffe ich, läßt sich schon so viel entnehmen, um sich selbst an eine dergleichen Arbeit wagen zu können, denn aufrichtig wird wohl jeder gestehen, daß die mehrsten Regeln nur erst bei eignen Arbeiten deutlich und klar hervortreten, und daß man sich an einige auch nicht so ganz strenge binden kann, wenn man um ihrentwillen nicht auch die Schönheiten der Musik mit entbehren will.

Bevor ich die Abhandlung der Fuge verlaße, erlaube ich mir nur noch etwas über zwei Gegenstände zu sagen, die gewöhnlich unter dem Titel der Fuge mit abgehandelt werden. Sie sind: das Thema und die Tonschlüße.

a) Das Thema.

Die ältern Componisten setzten bei jedem Stücke ein Thema fest, dies heißt: sie nahmen den Anfang eines Stücks, und zwar den rhythmischen Karacter des ersten Satzes und des darauf folgenden Gegensatzes als Norm an und führten ihn durch das ganze Stück hindurch. Die Fuge besonders wurde strenge darnach gebildet. In derselben nannte man den Satz: Dux, (Führer) und den Gegensatz Comes, (Antwort), und

fand, daß; wenn man diese rhythmischen Normen durch alle Stimmen, und zwar theils in vergrößerten theils in verkleinerten, theils in rückenden, theils in gebundenen Noten rc. hindurch führte, man nicht Gefahr lief, aus dem Karacter des Stücks zu fallen. Die Fuge wurde mithin nach und nach in alle andre Gattungen von Musikstücken, die einigermaßen Anspruch auf Vollkommenheit machten, übertragen. Die neuern Componisten beobachten zwar dieses Verfahren auch, aber mehr aus Gefühl als aus Grundsatz, weil sie sich für den Zwang, den ihnen diese Beobachtung auflegt, nicht entschädigen zu können glauben und befürchten, die schönsten Ideen aufgeben zu müßen. Wie vortheilhaft die Beobachtung des Hauptcharakters ist, kann aus den Werken Glucks, Händels rc., deren Musik allen Nationen und zu allen Zeiten gefallen wird, bewiesen werden. Und worinnen bestehen die uns so sehr ergreifenden Schönheiten der Gluckschen Opern anders als in der Kunst: den Ausdruck der Leidenschaften, der Gefühle, in fugirten Sätzen nach einem zweckmäßigen Thema zu bewirken und den Tönen der Stimmen; sie mögen Vocal- oder Instrumental-Stimmen sein, Leben und einen Drang zu geben um sich wechselseitig im Ausdrucke zu übertreffen, indem sie einander übersteigen oder nachahmen.

Wie weit die Vorschrift: das Thema durch ein ganzes Stück durchzuführen, zulässig ist, kann nicht genau bestimmt werden, weil alles darauf ankommt, zu welchem Zwecke das Musikstück bestimmt ist. Es giebt Fälle, wo das Thema nur in wenig Stellen hörbar werden kann. Z. B. in der Oper, wo der Rhythmus einer Arie oft so schnell abwechselt, daß der Componist nicht im Stande ist, den Versen das Thema anpaßen zu können. Es muß daher dem Urtheile, der Erfahrung und dem Geschmacke des Componisten überlaßen bleiben, wie weit er sich von dem festgesetzten Thema entfernen kann und will.

b) die Tonschlüße.

Es ist zwar schon unter dem Titel: Von der Melodie verschiedenes berührt worden, was auch Bezug auf die Tonschlüße hat, weil sie zur Distinction der rhythmischen Abschnitte und der Accente gebraucht werden.

Sie bestehen in dem Gebrauche einiger Intervalle, vermittelst welcher eine Harmonie oder vielmehr der Abschnitt einer Melodie oder ein ganzes Musikstück geendet werden kann. Jeder Tonschluß ist entweder vollkommen oder unvollkommen. Sie sind leicht zu unterscheiden, weil es dabei durchaus auf den Grundton ankommt.

Ein vollkommener Tonschluß ist nur derjenige zu nennen, der durch den Dreiklang geschieht, in welcher Tonart oder Harmonie es auch sei; auch ist es gleichviel, ob sich die Melodie in der Octave oder Quinte oder Terz oder Prime schließt.

Ein unvollkommener Tonschluß ist derjenige, wenn der Abschnitt einer Melodie durch den Grundbaß des Sexten oder Sext-Quarten-Accords bezeichnet wird, der

oberste Ton mag sich in den Intervallen der Octave oder der Quinte oder der Terz oder der Prime befinden, und die Harmonie entweder eine Primen oder Dominanten-Harmonie, oder auch Quarten-Harmonie sein.

Zu den Tonschlüssen wurden sonst noch einige Intervalle gerechnet, die zur Begleitung oder Vorbereitung dienten und zufällige oder willkührliche genannt wurden, sie gehören aber weder zu einem vollkommenen noch zu einem unvollkommenen Tonschluße.

Bei dieser Gelegenheit finde ich Veranlassung, ein paar Worte über die Vorbereitung mancher Intervalle zu einem Harmonieschritte, zu sagen. Ich leugne nicht, daß ch nicht begreifen kann, wie man jemals auf die Idee kommen konnte, Töne vorzubereiten daß sie unserm Gehöre nicht zu hart fallen sollten, weil ich nicht einsehe, wie man Töne wählen konnte die nicht zur Harmonie gehörten oder warum man sie vorbereitete wenn sie dazu gehörten. Diese Vorbereitungen können höchstens nur die Melodie einer Stimme betreffen, um zwei unzusammenhängenden Tönen eine sanftere Verbindung zu geben.

Endlich wage ich auch noch eine alte Gewohnheit anzugreifen, die weder durch unser Gefühl noch sonst einen Grund gerechtfertigt werden kann. Ich habe nämlich oft, besonders in Leipzig von den Thomas Schülern, Choräle in Moll Tonarten singen hören, die durch den herrlichen Ausdruck jedes Gemüth ergreifen mußten, aber jedesmal mit einem Schluße in der Dur Tonart geendigt wurden. Warum dieser das erregte wehmüthige Gefühl so sehr beleidigende Schluß? Welche Regeln können wohl hinlänglich sein, eine solche widernatürliche Störung unserer Gefühle, zu entschuldigen?. Ich will indeßen auch diesen Fall der geneigten Entscheidung des Lesers überlassen und gern eine überzeugende Belehrung hierüber annehmen.

Neuntes Kapitel.

Vom Canon.

Der Canon ist so wie die Fuge eine Gattung der Setzkunst. Die canonische Schreibart, wenn man in einem Musikstücke nur die Form und einzelne Theile des Canons benutzt, ist wie die fugenartige; die sich durch einen intereßanten Wettstreit der Stimme vor jeder andern Schreibart auszeichnet, wichtig genug daß man sie kennen lernt, und wo es der Zweck erfordert, benutzt.

Wenn etwas in einem langen Zeitraume Bewunderung erregt, so suchen viele ihren Scharfsinn daran zu üben und die Sache von allen Seiten zu betrachten. Einen solchen Gegenstand hat auch der Canon abgegeben und es sind aus der ursprünglichen Erfin-

dung eine Menge Kunststücke entstanden, die in frühern Zeiten jeder wissen mußte, der irgend einen Anspruch auf Versorgung oder Ehre machen wollte. Jetzt sieht man weniger darauf, weil dergleichen Musikstücke nur noch selten vorkommen und man ihnen wenig Geschmack abgewinnen kann. Daß sie aber mit Nutzen angewendet werden können hat Mozart in Belmonte und Constanze und Kunze im Fest der Winzer hinlänglich dargethan. Da uns nun der Canon noch Vergnügen gewähren kann wenn er gut ist, so ist es auch nöthig, ihn, wenn auch nur kurz, doch aber mit zu erklären.

Der Canon ist ein Wechselgesang von wenigstens zwei Stimmen, in welchen eine den Satz der andern wiederholen kann.

a) Von den verschiedenenen Arten des Canons.

Er wird in zwei Arten eingetheilt und zwar, in den offenen oder aufgelößten und in den geschloßenen.

Ein offener ist derjenige, wo man sowohl den Satz der Hauptstimme als auch den der Folgestimme über einander (in Partitur) aufschreibt. Der geschloßene aber ist ein solcher, wenn man nur den Satz der Hauptstimme niederschreibt und die Sätze der andern Stimmen suchen oder errathen läßt. Der letzte wird daher auch Räthsel-Canon genannt. Unter die zwei Arten gehören alle nachstehende Gattungen.

1. Der Canon im Einklange } mit verschiedenen Sätzen und Gliedern.
2. Der Canon in der Octave } mit verschiedenen Sätzen und Gliedern.
3. Der Canon im Einklange in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime mit einem Satze.
4. Der Cirkel Canon durch die Töne.
5. Der vergrößerte und verkleinerte Canon.
6. Der rückgängige Canon.
7. Der doppelte Canon.
8. Der Canon, der durch den Zusatz einer Terz drei und vierstimmig gemacht werden kann.
9. Der Canon über oder unter einen festen Gesang.
10. Der Canon mit einer Begleitungsstimme.

Da die vorzüglichste Eigenschaft eines Canons immer nur in der Nachahmung besteht, und diese theils in Ansehung der Intervalle in welcher die Folgestimme anfangen kann, theils in Ansehung des Tacttheils, der Bewegung, der Größe der Noten rc. verschieden sind, so giebt es auch verschiedene Arten und Gattungen desselben.

Da ferner ein Canon nicht allein aus zwei, sondern aus drei, vier und mehrern Stimmen bestehen kann, so giebt es auch zwei, drei, vier und mehrstimmige.

Treten die Folgestimmen nach Vorschrift einer einzigen Hauptstimme nacheinander ein, so wird ein solcher Canon ein einfacher genannt. Treten die Folgestimmen nach Vorschrift zweier Hauptstimmen ein, so nennt man ihn einen doppelten Canon.

Giebt es drei Hauptstimmen, so erhält er den Namen eines dreifachen ꝛc.

Wenn mehr als eine Hauptstimme vorhanden ist, so versteht es sich von selbst, daß man sie alle in verschiedenen Systemen über oder untereinander aussetzen muß.

Die canonische Nachahmung kann mit allen Intervallen einer Tonart geschehen, daraus entstehen 8 Haupt-Gattungen, als:

der Canon im Einklange, in der Ober und Unter-Secunde, Ober und Unter-Terz, Ober und Unter-Quarte, Ober und Unter-Quinte, Ober und Unter-Sexte, Ober und Unter-Septime, Ober und Unter-Octave.

Ein Canon ist entweder so beschaffen, daß er vermittelst eines Anhanges zum Schluße gebracht wird, oder ohne Ende ausgeübt werden kann. Da bei einem Canon der letztern Art die Stimmen immer wieder nacheinander in den Anfang eintreten, folglich wie im Kreise oder Zirkel zusammenlaufen (weshalb ein solcher Canon auch ein Zirkel-Canon genannt wird) so sieht man leicht ein, daß er ohne Ende ist.

Bei einem Zirkel-Canon kann man, wenn die Stimme wieder in den Anfang eintritt, entweder mit eben und denselben Intervallen, oder mit andern, entweder eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime tiefer oder höher anfangen, und da derselbe alle 12 halbe Töne seiner Tonart durchläuft, so wird er auch ein Zirkel-Canon durch die Töne, oder canon circularis per tonos, genannt.

Man pflegt die Canons auch in eigentliche oder gebundene, und in uneigentliche oder ungebundene einzutheilen. Ein eigentlicher oder gebundener ist derjenige, wo die Folgestimme der vorhergehenden alles auf ähnliche Art nachahmt; ein uneigentlicher aber ist ein solcher, worinnen dies nicht geschieht, wo z. B. die Folgestimme die Quarte in die Quinte, oder die Quinte in die Quarte verändert, so wie es mit den Gefährten in der Fuge geschieht. Gewißermaßen gehören alle endliche Canons zu den uneigentlichen oder ungebundenen. Ahmt die Folgestimme den Satz der vorhergehenden vergrößert oder vermindert nach, so heißt ein solcher Canon im ersten Falle ein Canon per augmentationem, im zweiten Falle ein canon per diminutionem.

Wenn in einem Canon die Folgestimme die vorhergehende in einer unähnlichen Bewegung, als: in der verkehrten, rückgängigen oder in der rückgängigen Gegenbewegung nachahmt, so nennt man ihn einen Canon in der widrigen, rückgängigen oder rückgängig verkehrten Bewegung.

Es war sonst, und ist auch noch Gebrauch, daß man über einen zum Grunde

liegenden festen Gesang einen Canon macht. Dieser feste Gesang kann nicht allein im Baße, sondern auch oben, in der Mitte, oder wo man will, zum Grunde gelegt werden.

Es giebt auch Canons, in welchen die Hauptstimme oder die Folgestimme, oder beide zugleich eine terzweise mitlaufende Nebenstimme zulässig machen.

Ein Canon, in welchen die Folgestimmen mit verschiedenen Intervallen eintreten, heißt ein vermischter oder ein Canon mit ungleichen Intervallen.

Ein Canon endlich, welcher verschiedener Auflösungen fähig ist, wird ein Canon polymorphus (von πολὺς viel, und μορφὴ die Gestalt) genannt. Man sieht aus diesen verschiedenen Arten von Canons, welch ein weites Feld der Componist, der darinnen arbeiten will, hat, um seinen Scharfsinn zu üben, und daß nur eigne Versuche ihn die Ausübung dieser Vorschriften erleichtern und einen ganz deutlichen Begriff gewähren können. Es ist nicht wahrscheinlich, daß heutigen Tages jemand sein Glück in der strengen Ausführung eines jeden dieser genannten Canons versuchen wird, sondern es ist mehr zu vermuthen, daß er die Quintessenz daraus ziehen und solche Canons verfertigen wird, worinnen wieder andre Regeln zusammentreten und Ausnahmen bilden werden.

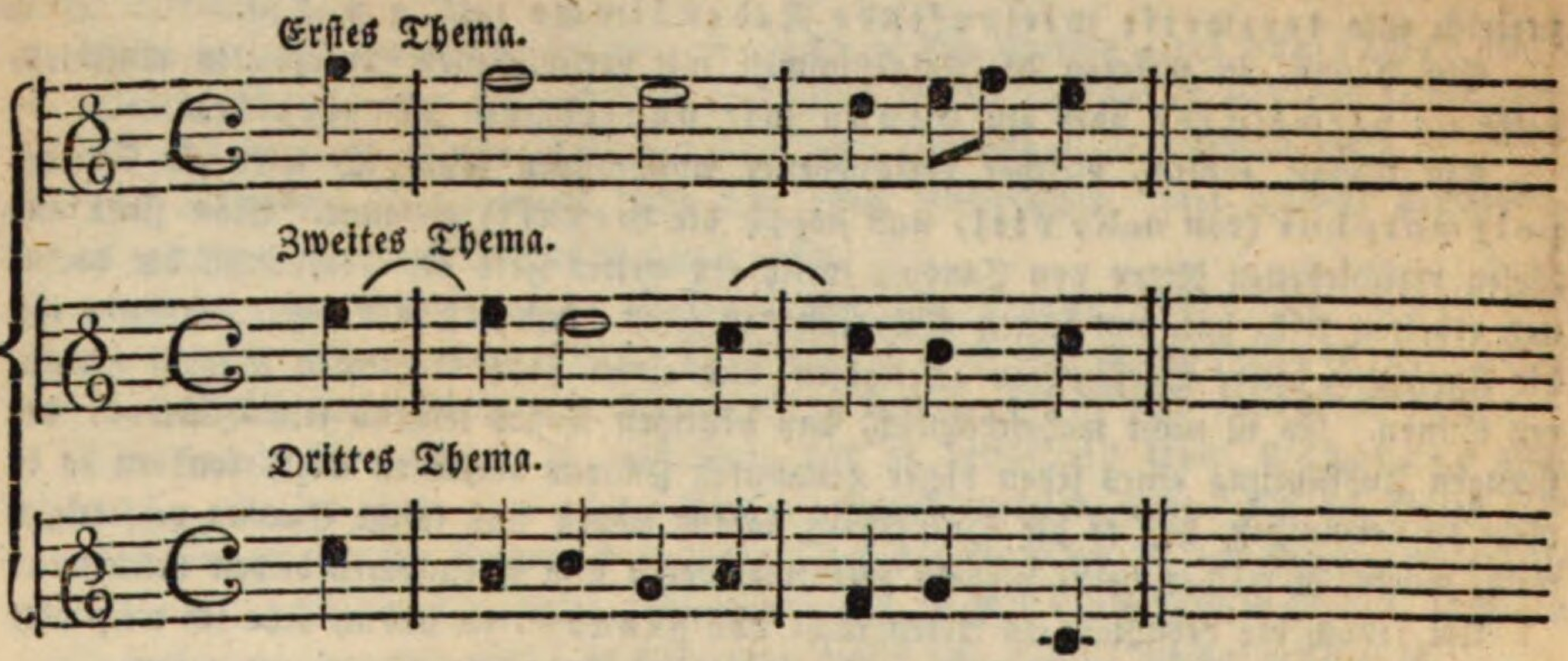
Um jedoch die verschiedenen Arten nicht nur genannt zu haben, sehe ich mich verpflichtet, auch eine kurze Anweisung, wie sie verfertigt werden, zu geben.

1) Der Canon im Einklange mit verschiedenen Sätzen oder Gliedern.

Es ist vorläufig zu bemerken, daß man; wenigstens ehe man der canonischen Schreibart ganz gewachsen ist, sich aller künstlichen Melodien enthalte. Wenn der Canon im Einklange aus verschiedenen Sätzen und Gliedern besteht, so ist die leichteste Art ihn anzufertigen diese: daß man nach Anzahl der festgesetzten Stimmen, eine Composition von etlichen Tacten, worinnen eine Stimme von der andern in der Fortbewegung der Noten so viel als möglich unterschieden sein muß, ersinnt und sie in Partitur bringt. In Ansehung der Harmonie können alle Arten der Intervalle angebracht werden, weil sie durchgängig einerlei bleiben. Wenn man damit fertig ist, so bringt man alle diese verschiedenen Stimmen, wovon jede einen Satz (Thema oder Glied) ausmacht, nacheinander auf ein Linien=System, bei welchen Verfahren es einerlei ist, ob diese oder jene Stimme den Canon anhebt. Doch muß man sie so hintereinander setzen, daß die Gesetze eines Duo nicht dabei leiden, das heißt: daß, wenn die zweite Stimme eintritt, man die erste mit der dazu bequemsten Stimme den Canon fortsetzen laße, daß keine leeren oder ungeschickten Gänge zum Vorschein kommen. Denn was vielstimmig wohl klingt, kann einzeln schlecht klingen. Ist dies geschehen, so zeigt man den Eintritt der Folgestimmen durch gewöhnliche Zeichen bei den gehöri=

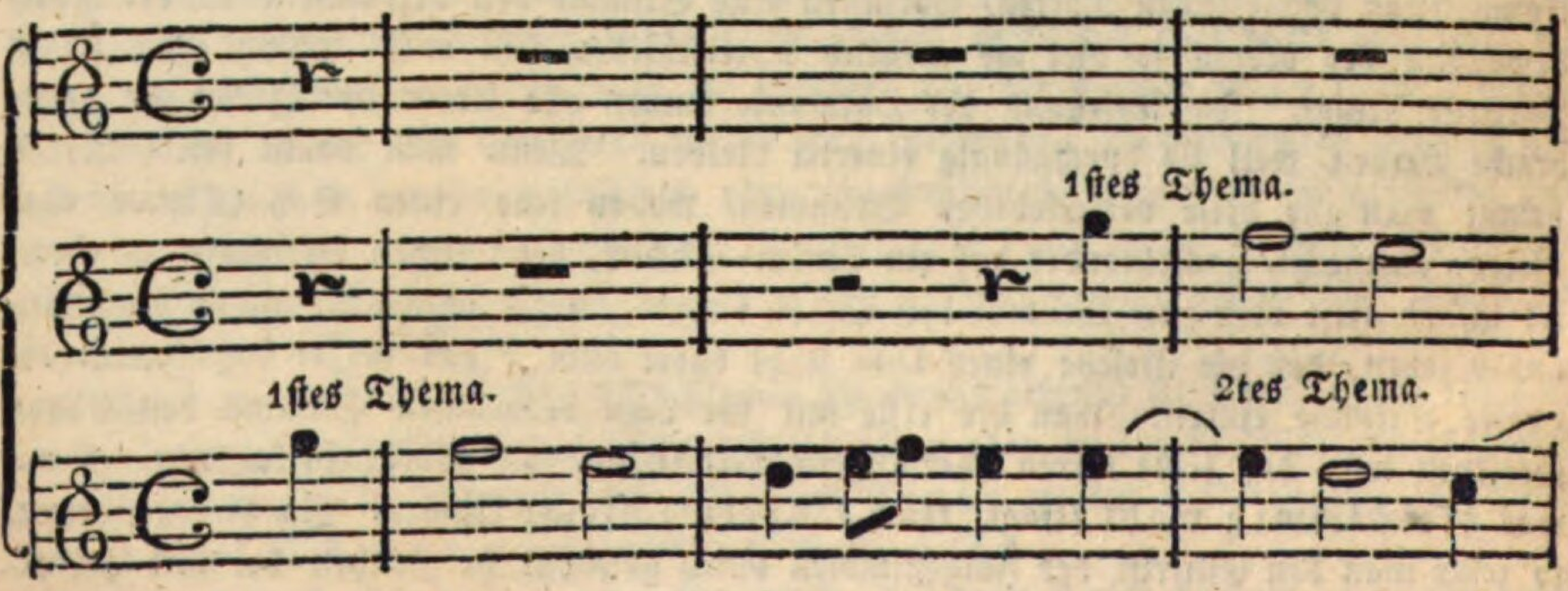
gen Noten an, und damit ist der Canon fertig Uebrigens sind alle Compositionen dieser Art, Zirkel-Canons.

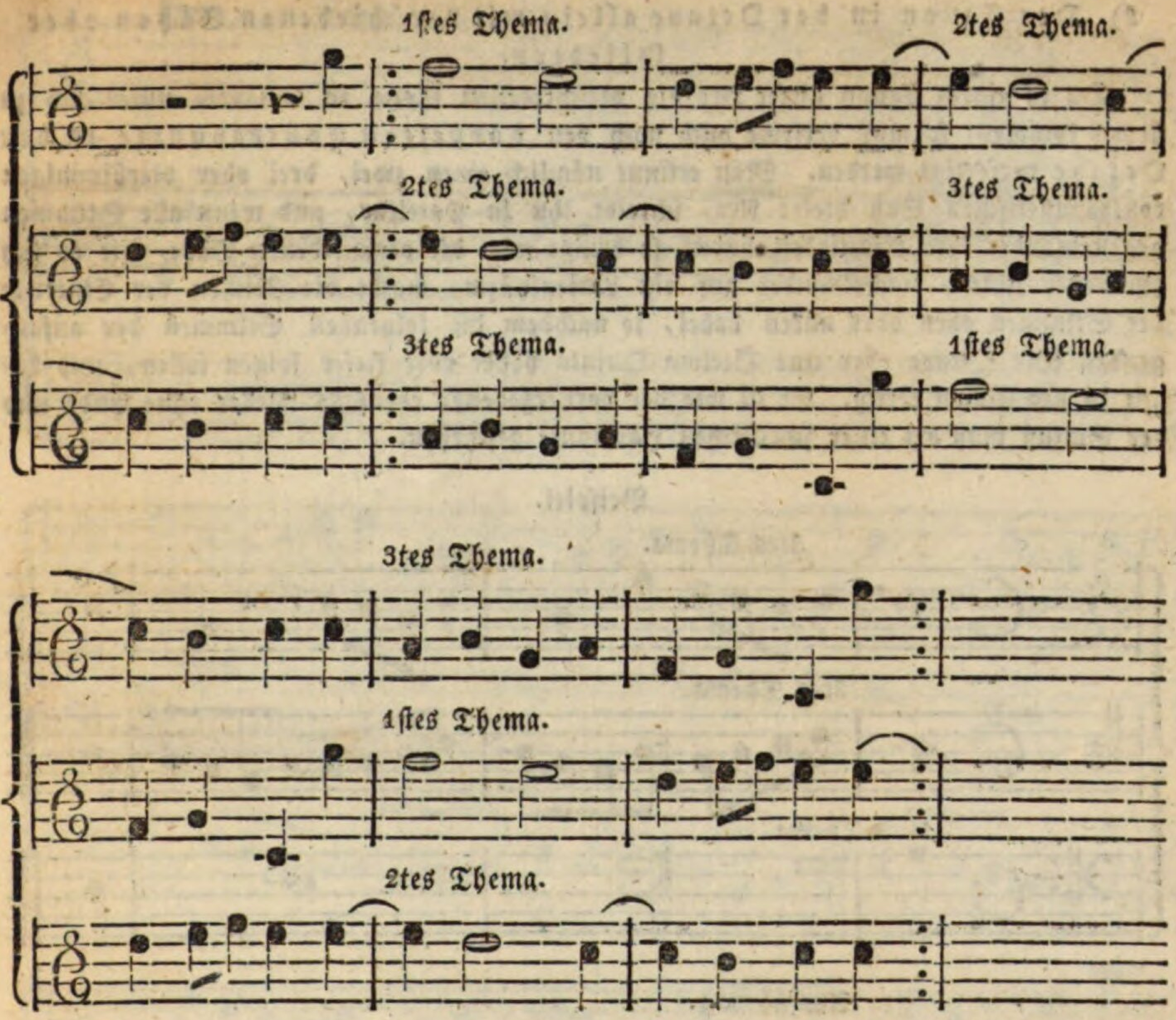
Ein Beispiel wird die Erklärung deutlicher machen.



Dies ist die Composition oder der Satz zu einem Canon von 3 Stimmen. Aus nachstehender Ausführung wird man nun ersehen, wie die Stimmen eintreten und einander nachfolgen. Dabei ist zu bemerken, daß man gewöhnlich mit dem untersten Systeme anfängt; doch ist dies gerade kein Gesetz.

Ausführung.



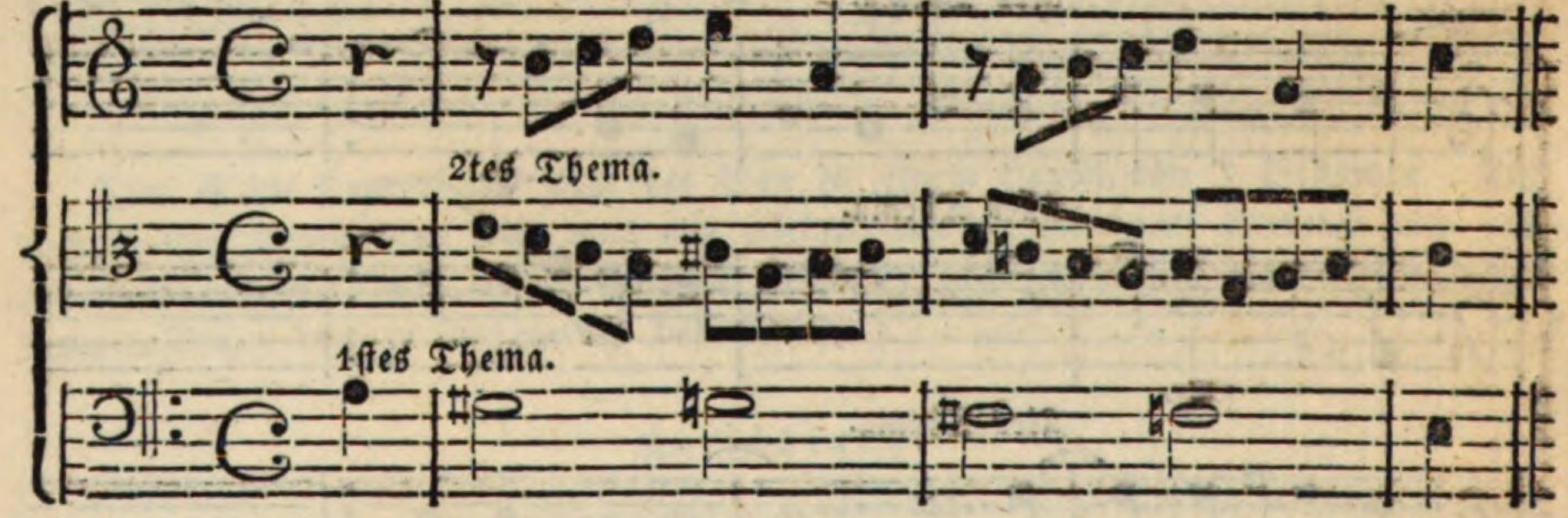


Man wird hierbei bemerken, daß sich die Stimmen zwar wechselweise übersteigen und bald diese, bald jene den höchsten, mittelsten und tiefsten Satz hat, daß die Intervalle aber immer einerlei bleiben und bei jeder Wiederholung die Harmonie in keinen andern Gestalten zum Vorschein kommt, als in der Partitur des zuerst aufgeführten Satzes angegeben ist. Dieser Canon ist ohne Ende wenn man immer wieder von vorn anfängt, soll er aber zu Ende gebracht werden, was doch einmal geschehen muß, so kann man dies bei einer bequemen schlußartigen Harmonie thun, nur muß dies, wenn es ein Gesang Canon ist, vorher ausgemacht werden, damit alle Stimmen zugleich aufhören und nicht etwa eine weiter singt und das Stück lächerlich macht.

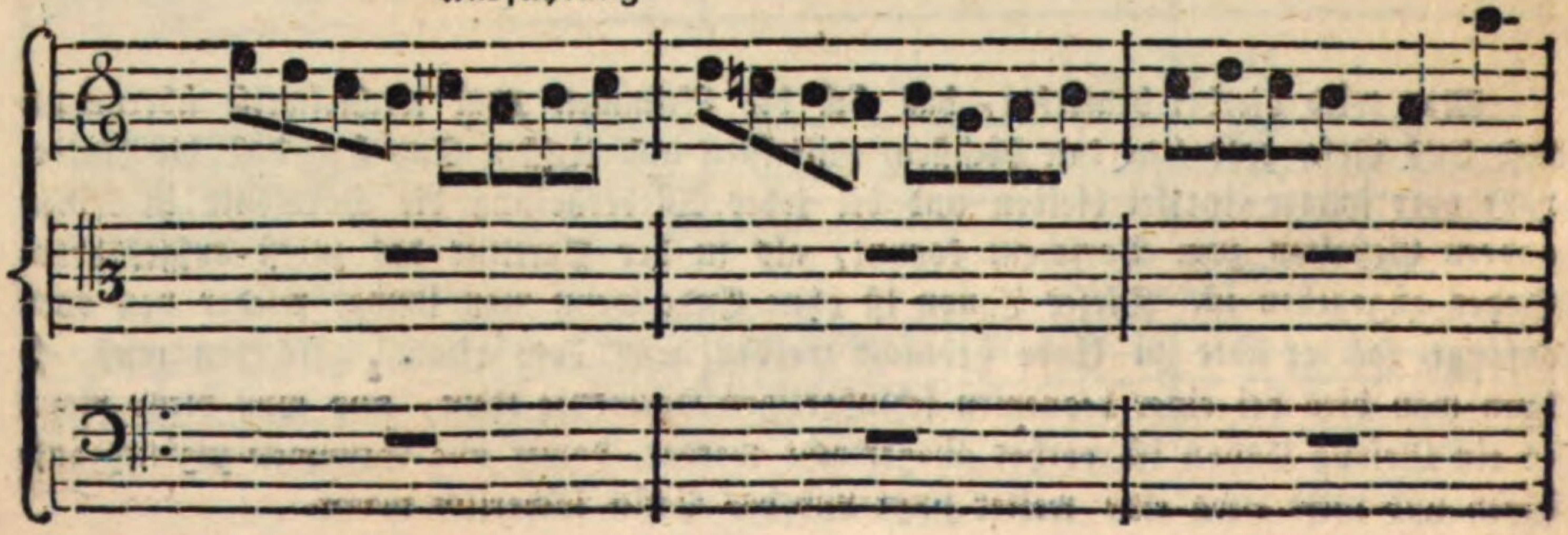
2) Der Canon in der Octave allein mit verschiedenen Sätzen oder Gliedern.

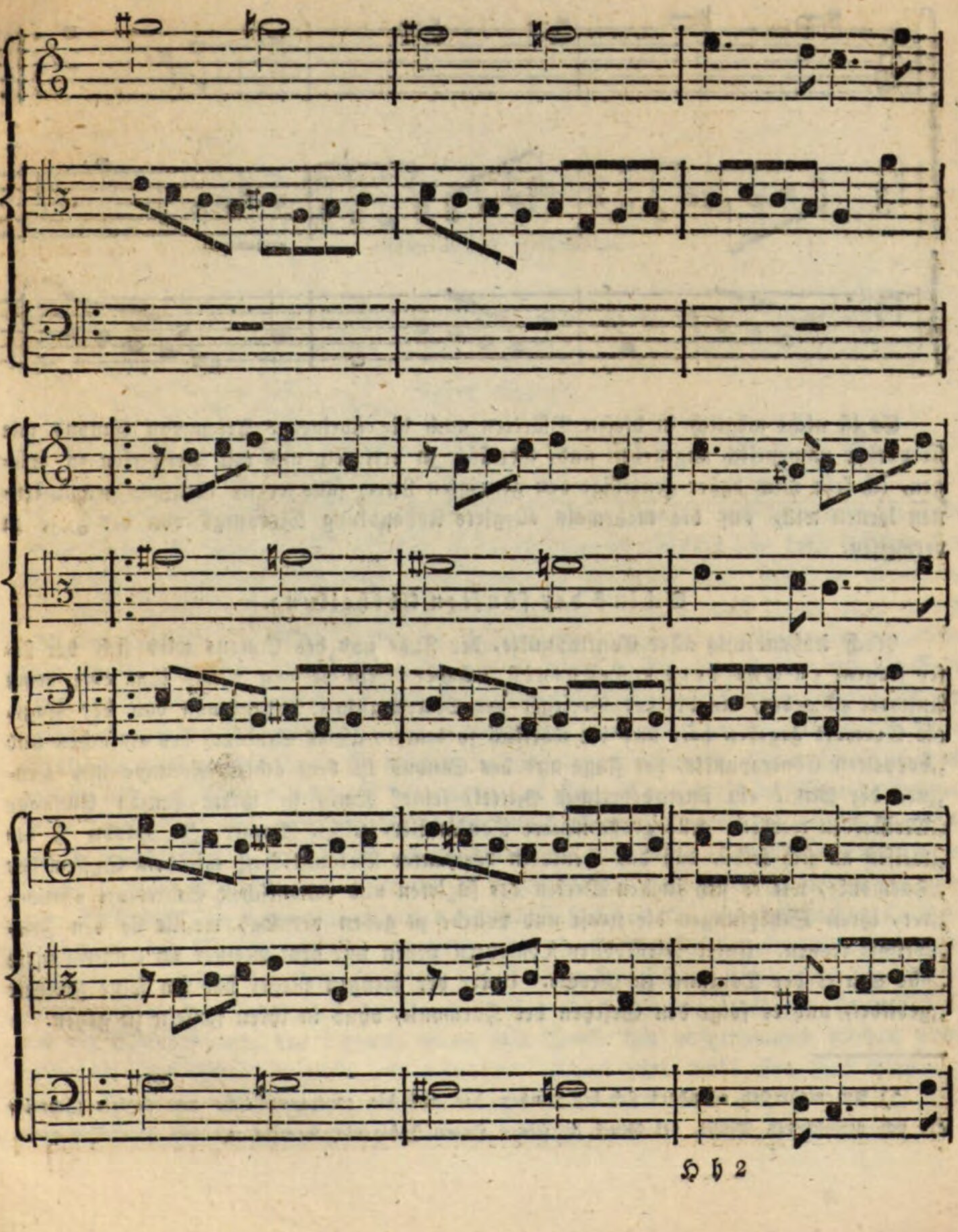
Da in einem Canon dieser Art die verschiedenen Sätze ad Octavam unter sich zu stehen kommen, so muß derselbe auch nach den doppelten Contrapunkte in der Octave verfertigt werden. Man ersinnt nämlich einen zwei, drei oder vierstimmigen contrapunctischen Satz dieser Art, schreibt ihn in Partitur, und wenn alle Stimmen gegeneinander ihre Richtigkeit haben, so bringt man die verschiedenen Sätze, wie es sich am besten schickt, nacheinander auf ein Liniensystem, macht die Zeichen der Eintritte der Stimmen oben oder unten dabei, je nachdem die folgenden Stimmen der anfangenden eine Octave oder eine Decima Quinta höher oder tiefer folgen sollen, und damit ist der Canon fertig. Er ist wie der vorhergehende ebenfalls wieder ohne Ende und der Schluß muß bei einer schicklichen Harmonie geschehen.

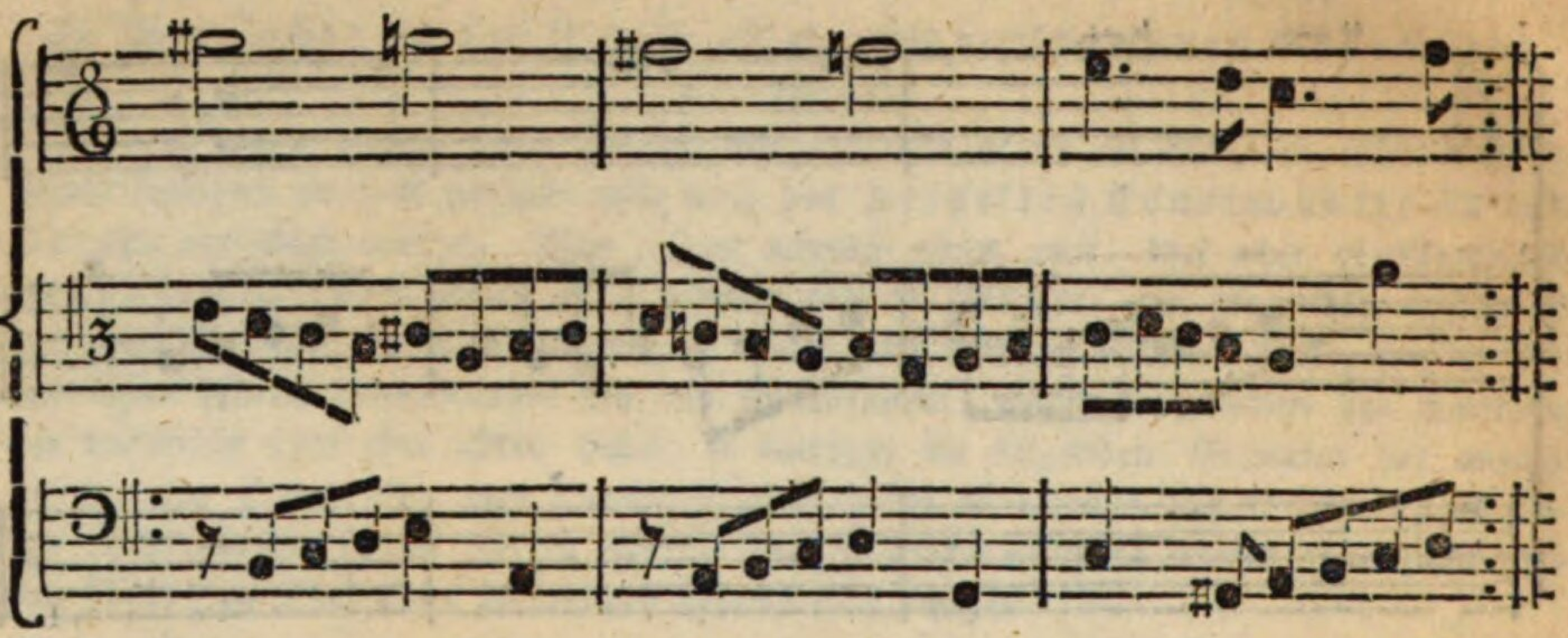
Beispiel.



Ausführung.







Es ist nicht möglich in diesen Blättern auch die übrigen 8 Arten von Canons wie sie vorher namentlich angegeben sind, spezifisch zu erklären und mit Beispielen zu belegen, ich sehe mich daher genöthigt den geneigten Leser, falls er sie ebenfalls genau kennen lernen will, auf die mehrmals allegirte Abhandlung Marpurgs von der Fuge zu verweisen.

Schluß der fünften Abtheilung.

Nach Abhandlung aller Contrapunkte, der Fuge und des Canons wird sich der Leser fragen, zu was deren Kenntniß nütze? Ich vermag nicht, ihm eine beßre Antwort zu geben, als die der Verleger der Marpurgschen Abhandlung von der Fuge, als Vorwort gegeben hat, und die wörtlich so lautet: „Das Studium des einfachen und „doppelten Contrapunkts, der Fuge und des Canons ist dem ächten Freunde und Kenner der Musik ein unentbehrliches Mittel, seiner Kunst in ihrem ganzen Umfange „Meister zu werden. Alle große neuere Tonkünstler, z. B. Mozart, J. Haydn *) beweisen an sich selbst, daß das Genie in vertrauter Bekanntschaft mit dem System der „Harmonie, wie es sich in den Werken der fugirten und canonischen Schreibart offenbaret, ihren Schöpfungen die Kraft und Würde zu geben vermag, womit sie den Zeitwechsel trotzen. Unter talentvollen Tonsetzern stehen nur dem Meister im Contrapunkte „alle Mittel der Tonkunst zu Gebote. Unter der strengen Regel hat sich seine Freiheit „gebildet, und er folgt den Gesetzen der Harmonie, ohne in ihren Fesseln zu gehen.

*) Am mehresten offenbart sich der Zauber der auf die contrapunktische und fugirte Schreibart sich gründenden Musik, bei Gluck in seinen Opern Iphigenia, Armide ꝛc.

Sechste Abtheilung.

vermischten Inhalts.

Erstes Kapitel.

Ideen über den Ausdruck.

Die Ueberschrift dieses Kapitels giebt zwar schon zu erkennen, daß hier nicht die Rede von demjenigen Ausdrucke ist, der den Spieler angeht, sondern von dem, welchen der Componist zu beobachten hat. Es ist darunter die Fähigkeit oder Kunst zu verstehen, die Gedanken; (von welchen wir glauben, daß sie von uns durch Noten oder andere zur musikalischen Schreibart gehörende Hülfsmittel ausgedrückt, andern ein angenehmes Gefühl erwecken,) so zu ordnen, wie es unser Gefühl, die Cultur und die Gattung der Musik streng erfordert. Es geht aus dieser Explication hervor, daß; wenn die Gedanken ursprünglich gemein oder nur gewöhnlich von unsern innern Sinne für Musik erzeugt werden, die Kunst sie zwar verbessern und verschönern, ihnen jedoch keinen andern Effect mittheilen kann als denjenigen, der sich auf die Wahl der Töne hintereinander (melodisch) und übereinander (harmonisch) rhythmisch geordnet, gründet. So wie nun nicht alle Gedanken, die unsere Phantasie aufbringt, geschickt und homogen sind, in einem Gedichte oder einer andern guten Schrift aufgenommen werden zu können, selbst wenn sie von ausgezeichneter Schönheit sind, so können auch nicht alle Gedanken in der Musik geradehin ergriffen und einem Musikstücke einverleibt werden, wenn sie alle vereint den Total Eindruck irgend einer Empfindung bewirken sollen. Und daher entsteht der Unterschied zwischen einem großen und mittelmäßigen Componisten und die Verwunderung der letztern, wenn ihre Werke kalt aufgenommen werden und bald nach ihrer Geburt kränkeln und vergehen. Wenn wird wohl eine Zeit kommen, wo die Musik des Don Juan verschwinden wird? und wenn wird wohl das zweite Finale deßelben ein andres Gefühl als ein Grausen erregen? und wem werden in der

Scene des steinernen Gastes mit den D. Juan, (wie sich Lessing über das erhabene und furchtbare des Shackespeare ausdrückt) nicht die Haare zu Berge stehen, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Haupt bedecken? Es ist die Macht des Gefühls und die Wahl des Ausdrucks, was diesen großen Mann, dessen Grab man nicht einmal mehr kennt, vor allen andern so sehr auszeichnet. Wie man zu einem solchen tiefen Gefühle gelangt was uns nicht angebohren ist, weiß ich nicht, aber wie ein von Natur gutes Gefühl für Musik veredelt und verfeinert werden kann, dazu ist eine Möglichkeit vorhanden, wenn wir uns nur sonst nicht durch National-Manieren und der Vergänglichkeit unterworfene Lieblings-Effecte verleiten laßen, von der wahren Bahn des richtigen Ausdrucks abzuweichen, und vor den Mustern die uns dieser große Mann hinterlassen hat, erschrecken; denn es ist gewis, daß nicht tiefes Gefühl und eine überaus lebhafte Phantasie die Wunder die wir anstaunen allein bewirkt haben, sondern auch und zwar vorzüglich die große Kenntniß und Umsicht der technischen Theile die er ganz in seiner Gewalt hatte, wie dies bei jedem großen Genie; wenn man nicht die blos natürlichen Anlagen darunter verstehen will, der Fall sein muß. Um wieder auf den Ausdruck zurückzukommen, so ist zu bemerken, daß er ein sehr wichtiger Gegenstand in der Musik ist und in zwei Hauptverrichtungen besteht, 1) in den Bestreben, solche Gedanken zu erfinden wie sie zu den beabsichtigten Zwecke und Effecte nöthig sind 2) in der Kenntniß, die Gedanken durch Noten so auszudrücken um ihnen die intereßanteste Seite abzugewinnen. Beides nennt man im Allgemeinen immer: die Schreibart, den Styl eines Componisten. Den ersten Punkt deutlich zu machen, erlaubt der Raum dieser Blätter nicht, und der zweite setzt eine genaue Kenntniß aller bisher abgehandelten Abtheilungen und Kapitel, so wie eine klare Vorstellung, welchen Effect die Ideen auf diese oder jene Art ausgedrückt machen können, voraus. Ob ich nun schon das ganze Werk hindurch nicht nur die grammatikalische Richtigkeit, die schon von vielen gelehrt worden ist, sondern auch so viel als möglich die Schönheit der Musik vor Augen gehabt, und hin und wieder auf den guten Ausdruck hingedeutet habe, so wird man doch wohl noch schwerlich im Stande sein, eher zu einem intereßanten Ausdrucke zu gelangen und einer gewöhnlichen Idee besonders Feuer und Leben geben zu können, als bis man den wahren Sinn des Contrapuncts und der ihm untergeordneten Fuge, (deren Abhandlung schon vorangegangen ist) gefaßt hat, um ihn auf das Intereße des Ausdrucks vorzüglich mit anwenden zu können; und zwar aus dem Grunde, als uns der Contrapunct lehrt, eine Melodie der andern harmonisch richtig, und rhythmisch zweckmäßig entgegen (entweder darüber oder darunter) setzen zu können. Findet man nach allen bisherigen Abhandlungen und des hierauf folgenden Contrapuncts, als den Inbegriffe der ganzen Setzkunst der wie der Riß eines Gebäudes zu betrachten ist, die Mittel des Ausdrucks noch nicht, so ist es eine vergebliche Mühe, sie in etwas andern zu suchen. Bei dem

größten Scharfsinne aber kann sich uns doch die Frage aufdrängen, durch welche technische Theile der Ausdruck bewirkt wird und wie er beschaffen sein muß, wenn er Anspruch auf die höchste Idealität machen will.

Schon im Kapitel: vom Rhythmus ist bemerkt worden, daß vor allen andern die Gattung des Musikstücks und der Charakter deßelben festgestellt sein muß, ob der Hauptcharacter sich über das ganze Stück verbreiten soll, oder ob der Zweck oder der Inhalt eines Textes so beschaffen ist, daß verschiedene von einander abweichende Gefühle es erfordern, auf den Ausdruck besondrer Stellen das Augenmerk zu richten; denn es ist nicht gleichviel, eine Musik zu schaffen, der eben so gut der Inhalt einer comischen Oper als der Text einer Paßionsgeschichte untergelegt werden kann. Sind diese Fragen festgestellt, so ist es nöthig nunmehro seine Zuflucht zu den Hülfsmitteln der Musik, die sehr mannigfaltig sind, zu nehmen. Das erste ist: das Thema in Betreff der Melodie, Harmonie und Rhythmus so zu erfinden, daß es dem Zwecke angemessen ist. Die Erfahrung muß die Wahl der Tonart, der Harmonieschritte, der Melodie und des Rhythmus leiten, denn wir wißen daß die Traurigkeit durch die Moll-Tonarten, eine einfache Melodie, ein langsames Tempo und einen einfachen Rhythmus; die Freude aber durch ein lebhaftes Tempo, in Dur-Tonarten, durch ungezwungene Harmonie-Schritte, leichte gefällige Melodie und lebhaften Rhythmus auszudrücken ist, wir erinnern uns der Eindrücke, die sich unserm Gefühle irgend einmal durch gewiße Töne eingeprägt haben, als des Gesanges bei einem Begräbnisse oder einer religiösen Gelegenheit, der Töne des Sturmes, des Gesanges eines in Gram versunkenen Menschen rc., und fühlen genau, wie sich auch ein erzürnter, ein in Zärtlichkeit schmachtender entzückter Mensch ausdrükken würde, wenn er sänge, wir haben eine Ahnung des Ausdrucks der Geister, deren hohle dumpfe Töne uns in der Ballade oder dem Romane geschildert worden sind, kurz, wir haben keinen Fall, wo sich eine Lage des menschlichen Lebens nicht ausdrücken ließe; aber in welchen Grade wir dies empfinden nnd mit welcher möglichen Klarheit wir diesen unkörperlichen Vorstellungen ihr Dasein geben, daß sie bei andern ein noch nicht gehabtes Gefühl erregen, dies ist die große Aufgabe, die unsre Urtheilskraft noch nicht ganz gelößt hat; denn vor Erschaffung des Hamlet, des Macbeth, der Leonore, waren diese Vorstellungen von ihnen noch nicht da, und sie erhielten ihr Dasein erst durch die Art und Weise, wie Shakespeare und Bürger sie in so außerordentlichen Situationen entstehen ließen. Leblose Gegenstände laßen keinen Ausdruck ihrer Vorstellung zu, auch nicht alle die sich durch Töne bemerkbar machen, die Thiere z. B. das Pferd durch das Wiehern rc.. Dergleichen Ausdrücke gehören zur musikalischen Malerei, von welchen zu wünschen wäre, daß sie vom Ausdruck in der Musik ausgeschloßen bleiben möchten. Der Geschmack, das Gefühl, und die Urtheilskraft müßen hierinnen Richter sein. Welche Harmonien, welche Melodien und welche rhythmische Formen an-

zuwenden sind, den so verschiedenen dunkeln Vorstellungen die Sprache zu geben, ist spezifisch anzuführen hier nicht möglich und wird auch wohl niemals ganz möglich werden, weil alle diese Vorschriften nur in einem Falle gültig sein, in den andern aber gar nicht nützen könnten.

Wenn unser Gefühl und die Leidenschaften aufgeregt sind, wie es oft im Recitativ und manchen andern Musikstücken der Fall ist, so muß, um dem Ausdrucke Leben und Feuer zu geben, zwar das ganze Gebiet der Töne, der Tonarten und Accorde benutzt werden; so vielfach aber auch die einzelnen Töne und Harmonien zu Melodien und ganzen Stücken zusammengesetzt werden können und so unendlich auch die Mittel sind, die uns dazu zu Gebote stehen, so müssen sie doch vielen Tonsetzern nicht hinlänglich sein wenn wir in Betrachtung ziehen, wie heterogen manche Melodien und Harmonien zusammengesetzt sind und welchen Aufwand von Accord und Harmonie-Veränderung und schweren rhythmischen Perioden sie anwenden um einen ungewöhnlichen Effect hervorzubringen. Dieser ganzer Aufwand bewirkt aber selten den Effect welchen wir von ihm erwarten zu können glauben, im Gegentheil wird unsere Empfindung ohne Befriedigung hin und hergeworfen. Eine solche Schreibart in der Musik ist mit der Schreibart der Schriftsteller zu vergleichen. Welche unnatürliche Situationen, auffallende Begebenheiten und Ideen stellen nicht viele Schriftsteller zusammen um die Aufmerksamkeit des Lesers zu feßeln und wie sehr verfehlen sie nicht ihren Zweck? Es mangelt ihnen die Einfachheit und Deutlichkeit, auf welche in allen Wissenschaften und Künsten so viel ankommt. Um diese wesentlichen Eigenschaften in der Musik aber zu erreichen, muß eine besondere Oekonomie der Harmonie und des Rhythmus beobachtet werden.

Die Oekonomie der Harmonie besteht darinnen, daß die Accorde und Harmonien nicht ohne Ursache so oft verwechselt werden sondern nur dann, wenn die Melodie entweder die andern Stimmen erschöpft hat oder einen auffallendern Ausdruck erhalten soll.

Die rhyhtmische Oekonomie besteht darinnen, daß die Melodie der Stimmen nicht ohne Noth zerstückelt und verkleinert oder die Dauer der einzelnen Töne gar ins lächerliche eingetheilt werden.

Wenn es bei dem Ausdrucke auf eine lebhafte Phantasie, eine richtige Urtheilskraft, auf die Kenntniß des reinen Satzes, die Fähigkeit sich richtig auszudrücken (Schreibart) und auf die Oekonomie der Töne und rhythmischen Formen vorzüglich ankommt, so sehe ich mich veranlaßt, eine irrige Meinung zu widerlegen, die darinnen besteht: die guten Tonstücke nur als Früchte einer guten Einbildung, und eines sich selbst unbewußten Zustandes glücklicher Momente zu betrachten. Diese Meinung hat die Kunst bisher mehr aufgehalten als befördert, denn die Erwartung glücklicher Momente; die so schnell entfliehen, wird so oft getäuscht und die Phantasie verliert alle Productionskraft wenn ihr die Kunst nicht zu Hülfe kommt.

Es

Zweites Kapitel.

Vom Style oder von der Schreibart der verschiedenen Musikstücke.

Die Kunst, die Gedanken in der Musik durch Noten auszudrücken gleicht der in der Sprache sich durch Worte verständlich zu machen. Von beiden verlangt man eine grammatikalische Richtigkeit. In der Sprache nennt man sie Construction; in der Musik wird sie reiner Satz genannt und immer unter den Namen Styl mitbegriffen, was aber ganz falsch ist, denn die wahre Construction der Musik ist blos die Art und Weise, einzelne Gedanken durch rhythmische Formen und Töne auszudrücken. Der Styl aber ist 1) eine gewiße Uebereinstimmung dieser Formen, durch welche sich fast jeder Tonkünstler von dem andern in etwas unterscheidet. 2) der Karakter einer jeden Gattung von Musik, als der Kirchen, Opern, Concert Musik ꝛc.

Eine Abhandlung über die Schreibart eines jeden uns als groß bekannten Componisten hier beizubringen, wird man mir gern erlaßen, wenn man bedenkt wie viel dazu gehört, die Eigenthümlichkeiten nur eines einzigen Componisten mit Worten zu beschreiben, und daß die beste Art ihre Schreibart zu benutzen, in dem Studium ihrer Werke selbst, besteht. Was aber den Styl der verschiedenen Musikstücke in Absicht auf materielle Behandlung betrifft, so läßt sich schon eher etwas bestimmtes darüber sagen.

Alle Tonstücke, sie mögen Namen haben wie sie wollen, gehören ihrem Zwecke oder Karacter nach entweder

1) zur Kirchen
2) = Opern
3) = Concert
4) = Kammer
5) = Militair
6) = Tanz

} Musik.

Jede dieser Musikarten hebt sich nun durch einen besondern Karakter hervor, der sich theils auf die rhythmischen Formen, theils auf die Melodien; die wir jeder dieser Gattung zu geben gewohnt sind, gründet. Es ist hier die Gelegenheit zu bemerken, daß die verschiedene Schreibart eine Folge der Cultur und der Freiheit der Völker ist, denn wenn sie Folge unsers Gefühls wäre, was in seiner Unverdorbenheit sich stets gleich bleibt, so müßten die Völker des Südens nicht von den des Morgenlandes in Hinsicht des Ausdrucks ihrer Leidenschaften abweichen. Die orientalischen Völker sind gewohnt ihre lustigsten Lieder und Tänze in den Moll=Tonarten und in einer Art rhythmischen Form, unserer Kirchen=Musik ähnlich, zu singen und zu spielen und ihren Eindruck mit den lärmenden Instrumenten der Janitscharen Musik ꝛc. zu unterstützen. Die Völker

des Südens sind über diese Einfachheit hinweggegangen und haben die Gewohnheit angenommen, ihre verschiedenen Leidenschaften in den zwei verschiedenen Tonarten (der harten und weichen) und durch eigenthümliche rhythmische Formen auszudrücken. Die Fröhlichkeit, der Scherz ꝛc. wird bei ihnen selten in den Moll=Tonarten und im gebundenen langsamen Style ausgedrückt. Auch die Melodien dieser unterscheiden sich von jenem dadurch, daß ihre Töne in den Dur und Moll=Tonarten abwechseln, welche Verschiedenheit auch gewiß die Haupt=Ursache des Karackters eines Stücks abgiebt. Die Cultur der Musik hat uns gelehrt, welche Verbindung von Tönen zu einer Melodie und welche rhythmische Formen diese oder jene Empfindung hervorbringen, und derjenige der die Kunst versteht, alle Melodien und rhythmische Formen eines Tonstücks nach einem bestimmten Zwecke so anzuhäufen und kunstgemäß zu ordnen, daß sie unserm Gefühle in einen hohen Grade entsprechen, der trägt die Palme des Sieges davon.

Wie arm ist noch die Lehre der technischen Theile der Tonstücke, die unter die angezeigten 6 Klaßen gehören! Nur dadurch, daß einige vorzügliche Künstler der Musik neue Bahnen brachen und ihre Stücke uns zu Mustern hinterließen, ist die verschiedene Schreibart erweitert worden. Es ist zu bewundern, daß die Musik bei ihrem ungeheuer großen Publikum noch so wenig gründlich erkannt wird, und daß selbst geübte Künstler die Schreibart als den wesentlichsten technischen Theil, der alle Lehren der Composition voraussetzt, noch so wenig richtig erkennen.

Wenn auch die Musik eine Kunst ist, die sich von den Wißenschaften sehr unterscheidet, so ist es doch nicht zu begreifen, daß bis jetzt ihre Natur nicht mehr analysirt worden ist, weil die Schönheiten der Kunst doch nur von einem hohen Grade der Verfeinerung der wesentlichen Theile eines Ganzen, eines höhern Fluges der Ideen oder einer gewißen Leichtigkeit des plastischen Ausdrucks der Natur=Gegenstände abhängen. Derjenige Künstler, der nicht mit dem Gehöre seiner Seele arbeitet, der die Wirkung seiner Gedanken nicht bei der Entstehung prüfen kann und deßen Geist sich nicht über das Gewöhnliche erhebt, wird schwerlich im Stande sein, seiner Zeit genug zu thun.

Man hat sich bisher begnügt, alle bereits genannte 6 Klaßen von Musik zweierlei Stylen in Hinsicht auf technische Behandlung unterzuordnen, und zwar dem strengen oder gebundenen und dem freien oder ungebundenen.

Der strenge oder gebundene Styl; in welchen die Melodie einen ernsthaften Gang nimmt, und durch keine Verzierungen von Tönen und rhythmischen Formen davon abgezogen wird, und der selbst in der Wahl der Töne eine gewiße Einschränkung voraussetzt, wird vorzüglich in der Kirchen Musik oder nach Absicht auch in der Opern Musik angewendet.

Der Charakter dieses Styls ist aus ältern Zeiten auf uns gekommen und kann nicht besser aufgefaßt werden als wenn man die vorzüglichsten Tonlehrer früherer Zeiten als Bach, Händel ꝛc. in ihren Kirchen Musiken studirt.

Daß ein großer Theil davon strenge und gebunden erscheinen muß, und in melodidischer Hinsicht unsern Gefühle nicht entsprechen kann, rührt daher, daß sich die Modulation fast bei jedem Tone ändert und einen freien melodischen Gang in mehrern Stimmen nicht gestattet, daß die rhythmischen Formen sich gewöhnlich nur auf wenige beschränken, die nur in verkleinerter, vergrößerter, umgekehrter Form ꝛc. nachahmen. Die Stimmen haben daher keine größere Freiheit, als nur die wesentlichen harmonischen Töne der fremdartigsten Accorde aufsuchen zu können, wodurch natürlich selten an einen melodischen Haupt-Zusammenhang zu denken ist. Auf der andern Seite sind aber auch die Schönheiten mehrerer dieser Stücke nicht zu verkennen, wo jede Stimme melodisch und harmonisch schön durchgeführt ist, wie in Händels Messias, Mozarts Requiem ꝛc. die Beweise am Tage liegen. Und aus diesem Grunde müßen sie als vorzügliche Werke der Tonkunst betrachtet werden.

Diese Art von Styl macht selbst in Opern und Kammer-Musiken, periodenweise und zweckmäßig angewendet, oft einen nicht geringen Effect, denn wem fällt nicht der kurze kirchlich schauerliche Satz des steinernen Gastes im Don Juan ein, wo der Gesang und die Begleitung ganz choralmäßig gesetzt sind; anderer Beispiele zu geschweigen.

Unter die Schreibart des strengen Styls gehört die Fuge, der Canon, die Präludien und einige andere Stücke der ältern Componisten als Toccata, Gigue ꝛc. die aber außer der erstern, jetzt nicht mehr in Anwendung kommen.

Im allgemeinen finden bei der Bearbeitung der Tonstücke im strengen Style folgende Haupt Regeln statt.

1) daß die Melodie einfach, das heißt: ohne viel Verzierung sei.

2) daß nicht verschiedene Melodien mit einander abwechseln.

3) daß das Tonstück dadurch intereßant gemacht werde, indem man eine oder zwei Melodien *) in allen Stimmen einander nachahmen läßt, was im Einklange, der Sekunde, der Terz, der Quarte. der Quinte, der Sexte, der Septime und der Octave geschehen kann.

Es giebt viererlei Nachahmungen wie schon beim Contrapuncte erwähnt ist, als:

a) die Nachahmung der nämlichen Noten nach ihrer Zeit Geltung in einer oder mehrern Stimmen. (Imitatio)

b) die Nachahmung des melodischen Satzes in umgekehrter Bewegung, nämlich wenn in einer Stimme die Töne der Melodie steigen und in der andern Stimme in fallende verändert werden (imitatio inaequalis motus).

c) die Nachahmung des melodischen Satzes in vergrößerten Noten (vergrößerte Nachahmung (imitatio per augmentationem)

d) die Nachahmung des melodischen Satzes in verkleinerten Noten (verkleinerte Nachahmung (imitatio per diminutionem).

Die Setzkunst der Tonstücke, in welchen die vier vorhergenannten Regeln in mehrern Stimmen beobachtet sind, nennt man den doppelten Contrapunkt, wo aber ein melodischer Satz ohne Nachahmung und ohne daß die Stimmen einander übersteigen durchgeführt ist, nennt man den einfachen Contrapunkt.

Durch die bisher genannten Eigenschaften gewinnt ein Tonstück nur die Benennung: strenger Styl.

Der gebundene Styl besteht in einer andern Eigenschaft, nämlich darinnen: 1) daß eine oder mehr Stimmen in ihrer Lage stehen bleiben, während eine oder mehrere, in Intervalle neuer Accorde fortschreiten; oder 2) daß eine Stimme gleich beim intoniren eines Accords ein nicht zum Accorde gehörendes Intervall erhält. Im ersten Falle sind die fremden später eintretenden zum Accorde nicht gehörenden Intervalle ganz die nämlichen, welche man durchgehende Noten nennt. Im zweiten Falle sind die beim Intoniren des Accords eintretenden fremden Noten im Grunde weiter nichts als Wechsel Noten, was schon anderwärts angemerkt worden ist. Durch dieses Verfahren werden die Accorde mehr mit einander verbunden und die Dissonanzen gemildert und vorbereitet.

Die Nachahmungen in den freien Style sind aber andrer Art. Sie ahmen einander nur in soweit nach, als der Schönheit der Melodie kein Zwang auferlegt wird und dies ist genau genommen der große Zweck, den der Componist zu erreichen hat, weil Harmonie und Wohlklang das Haupt-Argument seines Strebens ist. Denn es

*) Es wird zwar immer gelehrt, daß man eine Haupt-Melodie durchführen müße, es sind jedoch genau genommen immer zwei, die mit einander abwechseln, was bei der Fuge und allen andern Tonstücken zu ersehen ist

kann die Rede nicht davon sein, welche Schwierigkeit er zu überwinden hat, heterogene Töne in Harmonien zu zwingen, die er bei Erfindung der Haupt Melodie anders hätte wählen können, sondern nur davon, auf welche Weise es ihm gelungen ist, die Haupt-Melodie durch alle Stimmen hindurch ungezwungen auszuführen und mit Schönheit auszustatten. Welche schöne Nachahmungen finden wir nicht in Glucks, Mozarts und Haydns rc. Werken.

Ich muß mich, was dieses Kapitel betrifft, des Raumes wegen leider damit begnügen im allgemeinen etwas gesagt und die verschiedenen Haupt Gattungen der Musiken nur genannt zu haben. Sollte ich so glücklich sein, gegenwärtiges Werkchen wohl aufgenommen zu sehen, so würde es mir viel Vergnügen machen, nicht allein diesen Abschnitt; über dessen Inhalt sich noch sehr viel sagen läßt, sondern auch manches zur Composition wesentlich nöthige, als die Kenntniß der Tonwerkzeuge, des reinen Satzes (der im allgemeinen zwar nichts anders als die grammatikalische Richtigkeit der Compositionen ist) rc. in einem zweiten Bändchen ausführlicher abzuhandeln. Für jetzt glaube ich nichts bessres thun zu können als den geneigten Leser auf die Sechste und Siebente Abtheilung des Elementar-Buchs der Harmonie und Tonsetzkunst pag. 100. von Friedrich Schneider, Herzoglich Deßauischen Kapellmeisters zu verweisen, wo sowohl die verschiedenen Gattungen der Musik als auch alle Tonwerkzeuge vortrefflich und zweckmäßig beschrieben sind.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Gedruckt bei Johann Friedrich Starcke.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Siegmeyer, Johann G.

Theorie der Tonsetzkunst von J. G. Siegmeyer

Berlin 1822

4 Mus.th. 1435 z
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527753-6